SUPLEMENTOS
MATERIALES DE TRABAJO INTELECTUAL

34 | ANTOLOGÍAS TEMÁTICAS

GEORGES PEREC

Poética narrativa y teoría literaria
(selección de textos)

La experimentación oulipiana

ANTHROPOS

Los *Suplementos* son un cuerpo nuevo y expansivo de la revista *Anthropos* y de *Documentos A*. Siguen una secuencia ligada temáticamente a ellas, pero temporalmente independientes. Con ello ofrecemos un mayor servicio documental y valiosos materiales de trabajo.

Suplementos constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable, cuya organización temática se vertebra de una cuádruple manera.

1. *Miscelánea temática:* Acoge todos aquellos materiales que, tanto lectores como colaboradores, o simplemente conocedores de la revista, espontáneamente nos envían para su publicación, sin otro compromiso que la oportunidad y vigencia cultural de los mismos. Son temas diversos que obedecen más al interés e idea de trabajo de los remitentes que a nuestro planteamiento. Tienen la ventaja, sin embargo, del valor de la actualidad y de la sensibilidad e interés por lo que verdaderamente importa: el lector.

Esta serie recoge dos ámbitos de trabajo: uno, «Estudios y comentarios», y el segundo, «Periferias» (poemas, relatos breves, plástica, fotografía, etc.). Todo aquello que configure un testimonio de actualidad y novedad expresiva; ya que expresarse es lo que importa.

2. *Monografías temáticas:* Este segundo grupo de suplementos gira en torno a una monografía temática, complemento y ampliación de lo tratado sistemáticamente en la revista. Esto implica ponernos de acuerdo, previamente, con diversos especialistas para que elaboren el análisis sistemático correspondiente buscando una mayor profundidad y amplitud temática y temporal, cosa que no es fácil realizar siempre en el ámbito de la revista, por su periodicidad y limitación espacial. Se acude a este sistema siempre que la ampliación venga exigida por la importancia del tema o del autor estudiado y documentado.

3. *Antologías temáticas*: El tercer tipo de textos se concreta en una antología —en los casos pertinentes— de los autores estudiados en la revista, ofreciendo un material complementario y más amplio, interesante para el trabajo intelectual. Como puede observarse, se trata de una expresión de un proceso de maduración y de su expansión de un cuerpo más amplio cuantitativa y cualitativamente.

4. *Textos de la Historia Social del Pensamiento:* Lo habitual es conocer y difundir las fuentes oficiales y hegemónicas de nuestra cultura, dejando olvidados múltiples temas, tradiciones, ideas, aventuras críticas, heterodoxas y plurales, que configuran sustantivamente el conjunto de nuestra tradición de historia social del pensamiento. Con esta cuarta serie de *Suplementos* queremos poner de relieve la verdadera historia de la cultura sin jerarquías ni valoraciones externas, sino recogiendo toda la producción real, los textos ocultos no editados, marginados, o simplemente considerados de menor interés, pero que entendemos constituyen también el hilo conductor de nuestra tradición y de nuestra historia presente. El pensamiento siempre permanece y por eso es mejor recogerlo adecuadamente en expresión viva, diferenciada, como espejo de vida y de presencia de otros. En el pensar han de estar todos los pensamientos, las obras, los textos y los pueblos.

SUPLEMENTOS. Materiales de trabajo intelectual — Septiembre 1992

Ideación y coordinación general: Ángel Nogueira Dobarro
Director: Ramon Gabarrós Cardona
Subdirector: Lluís Miró Grabuleda
Consejo de redacción: María Cinta Martorell Fabregat, Esteban Mate Rupérez, Jaume Roqué Cerdá y Assumpta Verdaguer Autonell (documentalista)
Producción y diseño: Joan Ramon Costas González, Pilar Felipe Franco, Inma Martorell Fabregat, Carme Muntané Triginer y Rosa Sala Codinachs
Gestión y dirección comercial: Ramon Pin. **Dirección de marketing y acción cualitativa:** Lluís Miró Grabuleda
Ventas: Elena Gómez Monterde, Gabriel Ruiz Martínez, César Serrano Pérez y Yolanda Serrano Pérez

© Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.
Vía Augusta, 64-66, entlo. 08006 Barcelona
Tel. (93) 217 40 39 / 217 41 28
Administración, ventas y suscripciones: Apdo. 387
08190 Sant Cugat del Vallés (Barcelona)
Tel. (93) 589 48 84 Fax (93) 674 17 33 Pref. Int.: (343)
Suscripción anual (6 núms.) para 1992: España: 9.975 PTA (sin IVA 6 %) Págs.: 176 de promedio
ISSN: 1130-2089 Depósito legal: B. 37.133/90
Impresión: Novagràfik. Puigcerdà, 127. Barcelona

Esta publicación es miembro de ASEI (Asociación de Revistas Culturales Españolas)

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

ÍNDICE

2 NOTA PRELIMINAR

5 ANTOLOGÍA DE TEXTOS

5 **Teoría literaria**

Entrevista de Jean-Marie Le Sidaner a Georges Perec [5]. Carta inédita a Denise Getzler [10]. Entrevista con Ewa Pawlikowska [13]. Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso* [17]. Notas sobre lo que busco [19]. Leer: bosquejo sociofisiológico [20]. *Especies de espacios* [24]. *W o El recuerdo de la infancia* [29]. Historia del lipograma [33]. Notas breves sobre el arte y el modo de ordenar libros [39].

42 **Poética y narrativa**

Me acuerdo [42]. Texto leído en la boda de A.-C. Blanchette y J. Roubaud [43]. *La tienda oscura* [45]. Los lugares de un ardid [47]. *Ulceraciones* [50]. *Las cosas* [53]. Me gusta, no me gusta [59]. *Alfabetos* [60]. Still life / Style leaf [63]. Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos [66]. *La vida instrucciones de uso* [67]. La calle Vilin [87]. *Intento de agotamiento en un lugar parisino* [91]. Un hombre que duerme [92].

95 **Taller oulipiano**

Obras ántumas [95]. La literatura semo-definicional [97]. L.S.D. poético [100]. L.S.D. analítico [101]. *La cantante salva* [102]. *La desaparición* [103]. *Las aparecidas* [105]. Bola de nieve [106]. *El aumento de sueldo* [107]. Pequeño abecedario ilustrado [111]. X toma a Y por Z [112]. Permutaciones [115].

116 DOCUMENTACIÓN

116 **Bibliografía de y sobre Georges Perec**

125 **Breve dossier de Oulipo**

El arquetipo de la constricción oulipiana, *por Jesús Camarero* [125]. La espuma de Boris Vian: patafísica y preoulipismo, *por Jesús Camarero* [143]. *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau [145]. Bibliografía de y sobre el Oulipo [148]. Referencias básicas sobre el Oulipo [150].

Nota preliminar y selección de textos:
JESÚS CAMARERO

NOTA PRELIMINAR

Una antología es siempre algo traumático, porque supone una elección obligada. Y lo es más todavía en el caso de un autor como Georges Perec, porque su obra responde a unas características muy especiales y porque la cantidad de textos es realmente ingente. Tal peculiaridad cualitativa dificulta el ejercicio de selección de una obra cuya diseminación (en sentido derridiano), heterogeneidad y diferenciación, unidas a una escritura polimorfa y experimentalista (él, que no hizo nunca dos libros iguales) obligan a buscar fórmulas de asociación y de síntesis que permitan al amable lector una comprensión del fenómeno Perec al mismo tiempo que le propongan un recorrido estéticamente beneficioso por su obra.

El denominador común y principal es la escritura misma como experimento, como vivencia, como palpitar. Un fenómeno que se propone objetivamente, pero que es subjetivo en sus efectos (como todo arte) y con una gran capacidad aleatoria, ya que la escritura sirve para representar la lengua, disponiendo y combinando una serie de grafos según unas reglas determinadas, pero también excede a esa función de representación y se convierte en un acto de constitución de una nueva realidad: todo un fenómeno visual y artístico en el que la escritura —además de representar la lengua— desempeña funciones propias y adquiridas, dotando al texto de una especificidad novedosa y enriquecida a efectos de la significación.

Luego vienen las obras en que se concreta ese devenir representacional de lo escrito. Entramos así en las dimensiones que adquiere ese acto escritural polisémico y multiforme: los géneros, los tipos de textos, etc. Por ello hemos establecido tres amplios dominios o vías de aproximación a esa realidad literaria que es la obra de Georges Perec: «Teoría literaria», «Poética y narrativa» y «Taller oulipiano». Estas tres partes están organizadas internamente: se ha tratado de lograr una cierta dinámica o equilibrio entre los distintos textos que componen los apartados, así como crear relaciones (de proximidad, distancia, identidad, diferencia, etc.) entre los mismos. Con todo ello se ha pretendido establecer un corpus organizado, coherente y rico en relaciones internas, que propicie una lectura sinóptica y fe-

cunda, útil para el lector y el documentalista que deseen una referencia rápida y eficaz de la obra perecquiana.

Teoría literaria. Nuestro autor se entregó en varias ocasiones a entrevistas en las que no dudaba en unir a sus respuestas cierta capacidad para interpretar su propia obra, aunque no siempre desveló determinadas claves (incluso importantes) de sus textos; también se incluyen otros textos «teóricos» que pudieran ayudar a entender el fenómeno Perec: cartas, artículos del propio autor sobre su obra o reflexiones sobre la lectura, el espacio de la escritura, los libros; tampoco podía faltar un elenco de textos que contienen las claves de su infancia y del nacimiento de su escritura (*W*). El efecto conseguido por Perec en este bloque en su conjunto es haber mostrado una lucidez e intuición realmente notables en cuanto a determinadas cuestiones estético-literario-filosóficas: el problema de la escritura y de su dimensión vanguardista del volumen-libro, la conceptuación de lo espacial desde el prisma literario, la definición de las vías diferentes en que trabajó, etc. Tal aproximación liminar no permitirá —creemos— indebidas desviaciones o desgraciados errores, sino que habrá de orientar acertadamente la lectura de los textos siguientes.

Poética y narrativa. Georges Perec es conocido sobre todo como narrador, pero fue también un poeta peculiar y espontáneo al que gustaban los ejercicios difíciles (decía que no le era posible hacer poesía sin proponerse barreras formales). En esta sección se mezclan textos autobiográficos donde se agolpa el recuerdo y los sueños, composiciones líricas de ocasión, ejercicios narrativos con gran capacidad de resolución lingüística, grandes novelas, poemas combinatorios de gran complejidad formal, relatos experimentales, la gran aventura de Bartlebooth en la mejor de sus novelas; como se ve, un cóctel variado cuya amalgama no ha de resultar vacua al lector: multitud de recorridos pueden ser efectuados sin por ello perderse por el tupido bosque de textos, y si se quiere llevar a cabo un itinerario específico, no hay más que trazarlo (desde la novela a lo *nouveau roman* al relato cosificado y objetal de una referencialidad abrumadora, desde el poema de bodas a la geometría que permite un viaje de versos).

Taller oulipiano. Junto al narrador experto y al poeta innovador, Georges Perec desarrolló una gran actividad en el Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), al que aportó una bibliografía muy destacada. La selección de textos oulipianos del autor que aquí presentamos recoge algunos de los textos más representativos, o atrevidos, o geniales, o difíciles, que Perec escribió desde 1966, sin que ello quiera decir que se trate de una actividad aislada o realizada paralelamente al resto de su obra. Novelas como *La vie mode d'emploi* o poemas como los de *Alphabets* deben su razón de ser a complejas fórmulas oulipianas o a principios escriturales asumibles por entero desde la perspectiva del Oulipo. Isofonismos, secuencias retóricas, cadenas de citas, lipogramas gigantescos, monovocalismos de parecido tamaño, «bolas de nieve», dramas combinatorios, secuencias alfabéticas, relatos algebraicos, versos anagramáticos, constituyen un menú suficiente para el comensal de la lectura, que encontrará aquí una buena representación de un arte inveterado y genial.

Cuando los textos se hallaban ya previamente traducidos a nuestra lengua, se ha utilizado la versión correspondiente extraída de la versión española. En este sentido, hay que señalar que la obra de Perec ha sido traducida al español en dos etapas bien distintas. En 1968 se tradujo *Las cosas* (J. López Pacheco, Seix Barral), en una edición ya agotada y que, que sepamos, no ha sido reeditada (?). Tras esta primera tentativa se produce una larga ausencia del autor (de aquí probablemente el desconocimiento de su obra y la «sorpresa» del [re]encuentro a finales de los ochenta), que no vuelve a ser traducido hasta 1986 (*Pensar/Clasificar*, por C. Gardini, en Gedisa), luego seguirán: en 1987, *W o el recuerdo de la infancia* (por A. Clavería, en Península); en 1988, *La vida instrucciones de uso* (por J. Escuer, en Anagrama); en 1989, *El gabinete de un aficionado* (por M. Gras Balaguer, en Anagrama igualmente); y en 1990, por partida doble, *53 días* (por J.A. Torres, en Mondadori) y *Un hombre que duerme* (por E. Russek-Gérardin, en Anagrama). Hasta donde llegan nuestras noticias, Georges Perec ha sido traducido también al catalán (*Les coses*, en 1988) y al euskera (fragmentos de *Je me souviens*, en 1983). El resultado de este empeño editorial desde 1986 a nuestros días es bien positivo, y no es vano señalar que Perec está recibiendo el trato editorial adecuado que a todos nos alegra (sólo, con ocasión de la traducción de Gedisa de *Pensar/Clasificar* hay que lamentar una desafortunada labor del traductor, que no tiene la preparación adecuada ni en cuanto al tema ni en el nivel lingüístico). Únicamente habrá que hacer constar lo que resta: un largo camino (para el que sin duda ya hay equipaje preparado) a lo largo del cual otras obras importantes tendrán que ser trasladadas también al español, como *Espèces d'espaces*, *Quel petit vélo...*, teatro, ensayos, poesía (todo un desafío), etc.

Una buena parte de los textos que incluye esta antología van precedidos de una nota explicativa. Tal vicisitud, no por poco frecuente, deja de tener una pertinencia en absoluto desdeñable. Los textos oulipianos de Perec, en su gran mayoría, están contruidos de forma muy especial y específica: el autor utilizó una gama amplia de «constricciones» o fórmulas de escritura que no siempre son conocidas para el lector. Además, las implicaciones que se producen por la actividad generada por estas constricciones pueden llegar a ser lo suficientemente complejas como para obviar cualquier advertencia. Quiérase, pues, encontrar en estos textos introductorios y complementarios una ayuda o herramienta que permitirá un aprovechamiento mucho ma-

yor del texto perecquiano, así como una comprensión y efectividad escritural-lectural a la medida de cada obra.

Una «constricción» es una categoría lógico-formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido. Esta definición contiene algunos datos que podrían ayudar a definir una práctica escritural de Georges Perec que, siendo vanguardista y exitosa, no deja también de aportar —me parece— una nueva visión de lo que es la literatura en nuestros días o, quizá, de hacia dónde camina esta dimensión de arte literario. La especificidad formal y escritural son los pilares básicos de un concepto de escritura y de literatura: a ellos se añade el cúmulo de prácticas que provienen de la lógica, de la lingüística, de la matemática (álgebra, geometría, combinatoria, etc.). Así se constituye una especie de algoritmo o fórmula apriorística que contiene una serie de datos muy precisos para hacer posible la génesis textual. El resultado de todo ello (en los textos específicamente oulipianos, pero extensible también a otros textos, a causa de cierta afinidad conceptual) es un texto con gran capacidad reflexiva, que se denota a sí mismo, se refiere a sí mismo (autonimia), que se propone a sí mismo como objeto de su propia actividad escritural-lectural. De este modo se está concretando un concepto de literariedad que contiene algunas variables interesantes o, en todo caso, una aportación de ciertos elementos de esta literariedad, como podrían ser: el texto que contiene en sí mismo la denotación de su propia especificidad como texto, o la elucidación en el nivel textual de esa misma fórmula que hace posible su realización escritural.

Georges Perec ha hecho así posible un avance significativo de la formalización como proceso o categoría de lo literario. Es decir, la Forma se ve potenciada (en grado sumo en algunos casos) y se convierte en el auténtico motor de una práctica escritural que ha producido textos muy novedosos en cuanto a la relación escritura-lectura, pero que también ha producido la traslación de un mundo imaginario de grandes dimensiones. Al fin y al cabo, el gran empeño de Perec —como el de tantos otros, entre los que destacan Queneau, Roussel, Carroll, Butor— ha sido también tratar de encontrar la clave de un enigma: el lenguaje. Y luego construir una obra que se interroga continuamente sobre las reglas que permiten utilizar ese lenguaje para organizar series de realidades que sobrepasan los límites del lenguaje mismo y se refieren a otras cosas. Perec demuestra a lo largo de su obra que la interrogación, manipulación y tergiversación de la materia misma del lenguaje y sus convenciones es la vía adecuada para llegar a descifrar el enigma, pero en ese proceso hay otros muchos enigmas que quedan sin resolver. Ahí está, pues, el permanente desafío para el lector y la gran aventura de la lectura.

JESÚS CAMARERO

ANTOLOGÍA DE TEXTOS

TEORÍA LITERARIA

Entrevista de Jean-Marie Le Sidaner a Georges Perec*

1. *Los «géneros» literarios tienen mala prensa desde hace algunos años. Se prefiere hablar de «escritura», designando con ello un trabajo en el que ya no participan las constricciones impuestas por los códigos o temas tradicionales de la novela, de la poesía, del relato (y más concretamente del relato fantástico, de la novela policíaca, psicológica, etc.). Al escribir sus novelas, al imponerse reglas narrativas, usted parece ir contra corriente de esta tendencia. Además, usted no oculta sus «modelos»: Flaubert, Kafka, Melville... Esto supone, creo, una cierta ambigüedad en el espíritu de sus lectores. Por ejemplo, el contraste entre* Les choses *y* Quel petit vélo... *es asombroso: sus referencias literarias respectivas son claras, pero se trata de dos libros completamente diferentes. Usted desconcierta (lo que no deja de ir acompañado de un gran placer) interpretando (interpretándose con rigor) «géneros», «modelos»: creíamos reconocer los lugares, y nos encontramos en un sorprendente laberinto en el que la lengua pone en juego a la vez todos sus poderes, y donde las ficciones se intercambian (se enfrentan, se complementan, se interrogan) sin fin. ¿Qué «ficción» le guía en este laberinto? ¿Qué clase de monstruo «corre usted el riesgo» de encontrar en él?*

Una vez más, tendremos que partir de la imagen del puzzle, o, si se prefiere, de la imagen de un libro inacabado, de una «obra» inacabada en el interior de una literatura nunca acabada. Cada uno de mis libros es para mí elemento de un conjunto; no puedo definir el conjunto, puesto que es, por definición, proyecto inacabable (a menos que el cansancio o la imposibilidad de escribir se apoderen algún día de mí); tan sólo sé que se inscribe en un conjunto mucho más amplio, el conjunto de libros cuya lectura ha suscitado y alimentado mi deseo de escribir.

---

* De *L'Arc* (1979), 76, 3-10.

Mi ambición de escritor es explorar, o en todo caso balizar, los campos de la escritura en todos los dominios en los que esta escritura, a su vez, me ha permitido escribir. Esto implica un trabajo sobre los géneros, sobre los códigos y sobre los «modelos» de los que mi escritura procede: un cierto número de autores (de Joyce a Hergé, de Kafka a Price, de Scève a Pierre Dac, de Si Shônagon a Gotlib) definen, circunscriben el lugar desde el que escribo; siguiendo estos hilos conductores, me esfuerzo en realizar un proyecto de escritura en el que no re-escribiré nunca el mismo libro dos veces, o, mejor aun, en el que, reescribiendo el mismo libro, lo iluminaré, cada vez, con una nueva luz.

De alguna manera, detrás de todo esto se perfila tal vez la imagen peligrosa del juego de las perlas de cristal (esto por responder —o no responder— a la segunda parte de su pregunta).

2. *Usted utiliza los «conocimientos» contemporáneos: psicoanálisis, sociología, etc., y les hace intervenir estrechamente en la elaboración de sus ficciones. Resulta difícil, entonces, creer aún en la posibilidad de un discurso de verdad acerca de la literatura. De ello se deduce, especialmente, una superación de la vieja oposición entre literatura y saber que apareció en el siglo XVIII. Si el texto no está ya sostenido, garantizado por saberes (o por el saber filosófico), no por ello es menos productor de ficción. En este sentido, ¿cuáles pueden ser sus poderes, y cuáles sus envites?*

Los únicos saberes de los que, a sabiendas, he sacado partido en mi trabajo son aquellos en los que el lenguaje, por razones profesionales, me era realmente familiar: la neurosicología y la documentación bibliográfica (información recuperable); la neurosicología me ha proporcionado un cierto número de palabras que he utilizado en el momento oportuno (por ejemplo: en el monumental *Atlas du tronc cérébral*, de Berman, se encuentra el núcleo de Kolliker-Fuse, bien conocido por los neurofisiólogos respiratorios); me ha proporcionado, en la *VME*, el personaje del físico Kolliker, hombre-tronco «cerebral», inventor de un misil, predecesor de los cohetes *Atlas* de Berman); las técnicas de documentación me han permitido poner a punto todo el aparato pseudoerudito de *La vie mode d'emploi*.

Pienso que esta noción de pseudoerudición responde, al menos parcialmente, a su pregunta: el texto no es productor de saber, sino productor de ficción, de ficción de saber, de saber-ficción. Cuando digo que quisiera que mis textos estuvieran informados por los saberes contemporáneos, como las novelas de Julio Verne lo estuvieron por la ciencia de su época, eso quiere decir que desearía que interviniesen en la elaboración de mis ficciones, no en tanto que verdad, sino en tanto que material, o maquinaria, de lo imaginario: el *Nautilus* no es ni más real ni más plausible que la máquina de pintar de los Montalescot, y sin embargo no es, ciertamente, por su «ciencia» (a menudo simplemente recopiada de diccionarios y enciclopedias) por lo que Julio Verne me fascina.

En lo que concierne a la sociología, el problema es un poco diferente. Mi «sociología» de lo cotidiano no es un análisis, sino sólo un intento de descripción y, más concretamente, descripción de lo que no se mira nunca porque estamos, o creemos estar, demasiado acostumbrados a ello, y para lo que no existe habitualmente un discurso: por ejemplo, enumeración de los coches que pasan por el cruce Mabillon, o de los gestos que hace un conductor cuando deja su coche, o las diversas maneras en que los transeúntes sujetan el periódico que acaban de comprar. Se trata de un desacondicionamiento: intentar abarcar, no lo que los discursos oficiales (institucionales) llaman acontecimiento importante, sino lo que está por debajo, lo infraordinario, el ruido de fondo que constituye cada instante de nuestra cotidianidad.

3. *En el sueño n.º 5 de* La boutique obscure *se trata de la calle «Quatrefages»... en la que, durante algún tiempo, ha vivido la pareja de* Les choses; *«Sfax», donde ha residido, es evocada en otro sueño (n.º 37); leyendo el sueño n.º 95 aprendemos que «hay muchas "e"* en La disparition»... *No creo que se trate sólo de simples reminiscencias personales. ¿Puede leerse en ello una especie de «desafío» (o de conjuración) dirigido a sus propios libros?*

No sabría dar una respuesta sencilla:

a) yo soy escritor; elaboro, por consiguiente, sueños de escritor en los que las cosas escritas (por mí, pero no solamente por mí) intervienen como elementos de mi vida real;

b) «Sfax» es al mismo tiempo una ciudad en la que yo he vivido durante ocho meses y a la que «Jérôme y Sylvie» se exiliaron durante un año; la calle «Quatrefages» es, a la vez, una calle en la que yo he vivido seis años (en el n.º 5) y en la que viven «Jérôme y Sylvie» (en el n.º 7, que no existe);

c) los sueños incorporan elementos que provienen de mi vida real y de mi trabajo de escritura; más o menos del mismo modo introduzco en mis textos (y creo que en todos ellos) elementos autobiográficos;

d) de manera, tal vez, algo más elaborada, creo que se trata de relacionar entre sí mis diferentes libros, de fabricar una red en la que cada libro incorpore uno o varios elementos procedentes de libros anteriores (o incluso posteriores: de un libro aún en proyecto o en proceso de construcción); estas autorreferencias comienzan a manifestarse en *La disparition* (que empieza como una traducción sin *e* de *Un homme qui dort*); se desarrollan más o menos a sabiendas en *La boutique obscure*, *Espèces d'espaces*, *W*, y son mucho más evidentes en *La vie mode d'emploi*, que utiliza elementos procedentes de todos mis otros textos.

4. *Tal vez, lo que más se tema de la memoria sea encontrarse tan desprovisto como en otro tiempo ante el acontecimiento (personal o histórico).* Je me souviens *es una empresa inquietante en la medida en que nos enfrenta a una memoria en la que no reina, por así decir, el «trauma» aunque los recuerdos invocados terminan por crear una inquietud: ¿por qué esas innumerables «cosas comunes», casi sin relieve, que olvidamos tan fácilmente, nos han marcado más de lo que queremos reconocer? A partir de esta experiencia, ¿qué nuevas «disposiciones» de la mirada, del cuerpo, de la escritura frente al presente se le han impuesto?*

Je me souviens es un poco como lo que sucede cuando dos compañeros de clase, que no se han visto desde hace veinte años, se encuentran en el andén de una estación y comienzan a rememorar la cara de su profesor de matemáticas, los tics del inspector general, los motes de los monitores y de sus otros compañeros a los que han perdido de vista. Ninguno de esos microrrecuerdos es realmente importante. Pero son compartibles, sellan una connivencia y son incluso los signos más preciados de ella.

Pienso que, en *Je me souviens*, he intentado aplicar esta rememoración sistemática a toda mi generación: escribir un fragmento de autobiografía que podría ser el de todos los parisinos de mi edad. Poco importa que esos recuerdos sean personales (únicos) o generales (colectivos), poco importa, incluso, que contengan o no errores; funcionan como casilla donde cada uno puede descrifrar un fragmento de su propia historia.

Recordar esos fragmentos que antaño formaron parte de lo cotidiano responde al mismo proceso que me guía en mis intentos de descripciones de lo «infraordinario» (cfr. pregunta n.º 2); en el fondo, se trata de mirar un poco al lado, de encontrar o mantener la huella de una práctica cotidiana de la que ni la historia ni la literatura se ocupan.

5. *«Será algo así como un recuerdo petrificado, como uno de esos cuadros de Magritte donde no se sabe muy bien si la piedra ha tomado vida o si la vida se ha momificado»* (La vie mode d'emploi, *p. 159). ¿Qué le ha revelado la pintura (en sentido fotográfico), especialmente la de Magritte, de su proceso de escritura?*

Magritte, no sé; me gustan menos sus cuadros que los relatos que, a partir de ellos, pueden realizarse (por ejemplo, a partir de reproducciones, sin que realmente se sienta la necesidad de estar largo tiempo ante el cuadro). Más bien, tengo la impresión de que, si un pintor ha influido en mi trabajo, ese es Paul Klee, pero no sé exactamente cómo; creo que de él procede el hecho de trabajar a partir de un programa y en direcciones cada vez ligeramente diferentes.

6. *En la mayoría de sus libros se plantea la cuestión del empleo del tiempo y la del espacio para vivir (tanto en* Un homme qui dort *como en* Espèces d'espaces*). Ambas están íntimamente relacionadas. Desearía preguntarle qué relaciones se establecen en su caso, cotidianamente, entre el empleo del tiempo y los lugares, por un lado, y, por otro lado, el tiempo mismo de la escritura.*

Trabajo todos los días. A veces, me obligo a pasar un día entero sin escribir una sola línea. Es bastante difícil.

Trabajo en mi casa, en una habitación especialmente acondicionada para este uso, donde se encuentra agrupado todo lo que necesito para mi trabajo. De vez en cuando, voy a trabajar fuera, en bibliotecas o en cafeterías.

Trabajo más bien deprisa y mucho. Más o menos diez horas al día, de las diez de la mañana a las ocho de la tarde. Es excepcional que trabaje por la noche o de madrugada.

Incluso cuando estoy metido de lleno en la redacción de una novela, raras veces puedo trabajar diez horas seguidas en ella, salvo los días en que la paso a máquina. De hecho, tengo siempre una decena de cosas que hacer, de las que algunas me vienen impuestas desde el exterior (lectura de pruebas, artículos prometidos, lecturas imperativas, crucigramas que entregar, etc.), mientras que otras se derivan del programa que yo mismo me he trazado, más o menos, a principios del año.

Un cierto número de esas tareas rutinarias me sirven de precalentamiento; eso se advierte sobre todo en el caso de los crucigramas y de los textos con constricciones duras (oulipianas) que realizo, un poco, como un pianista que toca la escala.

En ocasiones, no puedo trabajar durante varios días o semanas. En esos casos, me entrego a diversas actividades maniáticas (si no maniaco-depresivas), entre las cuales las menos útiles son la organización de mi documentación, de artículos de papelería y libros de referencia, así como la actualización de mi correspondencia.

Nunca escribo directamente a máquina, sino, según los casos, en hojas sueltas, en hojas cuadriculadas, libretas, cuadernos y registros.

7. *Los lectores de* Quel petit vélo à guidon au fond de la cour? *saben que uno de sus «héroes» ni tan siquiera «ha leído Gaston Leroux». ¿Cuáles son habitualmente las consecuencias fatales de tal ignorancia?*

Permítame responder de la siguiente manera. Durante mucho tiempo, he estado persuadido de que no llegaría a «ser escritor» porque prefería Agatha Christie a Faulkner, Julio Verne a Martin du Gard, Gaston Leroux a Saint-Exupéry y Luc Bradfer a Virgilio. En mi opinión, un «escritor» debía haber leído, por lo menos, a Elie Faure, Hegel, Wittgenstein, Lukács, y el *Laokoon* de Lessing. Y, cuando yo leía, por ejemplo, una entrevista de Durrell en la que explicaba que *El*

cuarteto de Alejandría era una transcripción novelesca de las teorías de Einstein, me entraba un canguelo de aquí te espero.

Por otro lado, siempre he creído firmemente que había un lago bajo la Ópera, y según parece no es cierto.

8. *La pareja de* Les choses, Un homme qui dort *o* Bartlebooth *(«pintar quinientas marinas en quinientos puertos diferentes») rozan la locura, sin llegar nunca a estar locos. Sólo Morellet es internado (cfr.* La vie mode d'emploi, *p. 46), porque sus desgraciadas experiencias molestan a sus vecinos... ¿Cómo vive usted, mientras escribe, ese riesgo de la locura?*

¿Cómo responder a esta pregunta? En primer lugar, yo no pienso que Jérôme y Sylvie hayan rozado nunca la locura. En segundo lugar, Bartlebooth y Morellet no me parecen particularmente «locos», no más, en todo caso, que los otros personajes del libro, cuyo comportamiento muestra siempre, más o menos, una u otra variante psicopatológica (en desorden: el perfeccionismo a ultranza de Marcel Gougenhein, la organización maniática de Madame Altamont, el deseo viajero de Olivia Norvell, la avaricia de Plassaert, la introversión de «l'homme qui dort», Grégoire Simpson, las acumulaciones un tanto morbosas de Cinoc, Gratiolet, Marcelin Echard, los paquetes de Madame Albin, los factoriales de Smautf, etc.).

Por mi parte, después de los años, acumulo experiencia de «locura» literaria (lipogramas, palindromas, heterogramas, homofonías, etc.) sin tener la impresión de hacer cosas más locas que, sencillamente, escribir...

9. *«... mides con calma la extensión de tu desgracia»* (Un homme qui dort, *p. 134). Una buena parte de la literatura de la cercana posguerra plantea el problema del mal. Actualmente parece más bien, especialmente en sus libros, que a lo que nos enfrentamos es a la desgracia. La cuestión de la elección ha caído en desuso. Sólo queda hacer frente a los objetos, a la soledad, a los discursos, a algunos espacios... En caso de que usted apruebe este análisis, ¿qué apreciación le merece este cambio de perspectiva?*

La frase que usted cita tiene para mí un sentido extremadamente preciso: en el internado, «ocasionar una desgracia» o, de manera mucho más expresiva, «hacer un mapa», designaba el resultado de nuestros tocamientos nocturnos; basta con situar la frase en su contexto para ver que esta «medida de la extensión» debe ser tomada en sentido propio. Lo que, por otro lado, plantea tanto el problema de la desgracia (la soledad) como el problema del mal (yo he sido educado en la idea de que la masturbación era pecado).

No sé si usted lo considera como una respuesta. Pero, no me siento muy concernido por los viejos debates sobre la responsabilidad moral del escritor, sobre todo en la manera en que se planteaban en la época de la «literatura comprometida».

10. *Usted ha publicado* Compendium Libri de Vita et Modo Utendi *en la revista* Poesie *(n.º 14) (extracto de* La vie mode d'emploi, *pp. 292-298). Efectivamente, algunos de sus textos (pienso también en* Alphabets*) son poesía en la medida en que llevan cada enunciado a la negación de sí mismo: la poesía como experiencia de lo negativo... De manera general, ¿dónde se sitúa usted en relación con la poesía?*

Poesía era contar con los dedos hasta doce. Desde hace mucho tiempo, las cosas no suceden de manera tan inocente (cfr. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre-Essai sur quelques états du vers français*, Maspero, col. Action Poétique). Yo he decidido llamar «poesía» a los textos engendrados a partir de constricciones difíciles. El *Compendium*, que constituye el centro de *La vie mode d'emploi* y que enumera 179 personajes, es un poema sometido a dos reglas, una de las cuales se verifica fácilmente: cada «verso» contiene sesenta signos tipográficos, contando como signo el espacio existente entre dos palabras:

```
          1         2         3         4         5         6
123456789012345678901234567890123456789012345678901234567890
Les douaniers déballant le samovar de la Princesse en colère
Le fumeur de Por Larranaga écoutant un gramophone à pavillon
```

etc.

No me propongo, por ahora, escribir poesía de otra manera que no sea imponiéndome tales constricciones, incluso si las suavizo (por ejemplo, en las poesías «heterogramáticas» posteriores a *Alphabets* [*La clôture*, *Métaux*], introducción de *Jokers*). La intensa dificultad que plantea este tipo de producción y la paciencia que se necesita para conseguir alinear, por ejemplo, once «versos» de once letras cada uno no me parece nada comparado al terror que supondría para mí escribir «poesía» libremente. Pero, tal vez, algún día me atreva a hacerlo.

11. *En* Un homme qui dort *se trata de «desterrados, parias, excluidos, portadores de estrellas invisibles. Caminan rozando las paredes, con la cabeza baja, los hombros caídos, las manos crispadas, agarrándose a las piedras de las fachadas, con el gesto cansado de los vencidos, con mordedores de polvo». En* La boutique obscure *aparecen también alusiones, figuras del judaísmo (cfr. sueño n.º 124, «La dénonciation»). ¿Qué importancia tienen para usted?*

Yo soy judío. Durante mucho tiempo, eso no fue evidente para mí; no se trataba de incorporarse a una religión, a un pueblo, a una lengua, apenas a una cultura; en mi vida cotidiana no estaba de ninguna manera presente, ni siquiera estaba inscrito en mi nombre o en mi apellido. Era algo que pertenecía a un pasado del que yo apenas me acordaba, era una determinación

que me venía impuesta desde el exterior e, incluso si yo la había sufrido, no sentía la necesidad de ocuparme de ella, ni de reivindicarla. En realidad, era la marca de una ausencia, de una carencia (la desaparición de mis parientes durante la guerra) y no de una identidad (en el doble sentido del término: ser uno mismo, parecerse a otro).

Creo que he comenzado a sentirme judío cuando he decidido contar la historia de mi infancia y cuando se formó el proyecto, largo tiempo aplazado, pero cada vez más ineluctable, de describir la historia de mi familia a través de los recuerdos que mi tía me ha transmitido. Esta búsqueda de mis raíces que, desde entonces, me ha conducido hacia numerosos caminos que no he terminado de recorrer aún, me ha hecho, creo, tomar conciencia de esta pertenencia a una cultura fundada sobre el exilio y la esperanza, sobre la desaparición y la vuelta a empezar.

12. *Escribir es, en cierta medida, aprender el olvido (aprender a no olvidar o, inversamente, forzar el olvido). ¿Qué clase(s) de olvido(s) le han enseñado sus libros?*

Creo que los títulos de mis libros responden en parte a esta pregunta: *Je me souviens...*, *W ou le souvenir d'enfance*, *La disparition*, *Un homme qui dort*, *Alphabets*, *La vie mode d'emploi*...

13. *De* Les choses *a* La vie mode d'emploi *existe una preocupación constante en varios de sus personajes: liberarse (de los objetos, de los otros, de todo...). ¿No se ve ahí una atracción por lo sagrado (entendido en el sentido de «estar aparte», protegido)?*

No sé. Nunca me he planteado la cuestión en esos términos.

14. *Usted ha escrito el guión de la película de Alain Corneau* Série noire *(según Jim Thompson). Pero creo que su relación con el cine no se limita a sus trabajos como guionista. En sus escritos, se adivina una presencia sorprendente, incluso una fascinación por el cine... ¿Cuáles son las películas, los autores... que, según usted, han jugado un papel, directo o no, en la elaboración de sus libros?*

Es difícil, para alguien de mi edad, evitar el cine, hacer como si no existiera. El problema radicaría más bien en tener que plegarse a las constricciones financieras de los sistemas de producción que llevan a los autores y a los realizadores a construir historias cada vez más esqueléticas.

Yo he abordado el cine de dos maneras diferentes, como realizador y como guionista; en tanto que realizador, he partido de dos de mis textos: *Un homme qui dort* (co-realizado con Bernard Queysanne) y de *Les lieux d'une fugue*; en los dos casos, se ha tratado para mí de prolongar un trabajo de escritura enriqueciéndolo con un contrapunto de imágenes y de sonidos.

En otros casos (comentador, guionista, adaptador, dialoguista) se trataba de encargos: un trabajo de redacción que respondiese a la petición, más o menos claramente formulada, de un cineasta.

Me gusta el cine que se hacía en la época en que yo lo descubrí, es decir el cine americano de los años cincuenta: los *westerns*, las comedias americanas, las comedias musicales, los «melodramas ardientes» (Sirk, Minnelli), los *thrillers*, las películas de capa y espada, etc. Esto no tiene nada que ver con las películas que yo he realizado, y que son, digamos, mucho más «literarias» (no lo oculto, pero es necesario entrecomillarlo); en realidad, creo que como guionista tengo más posibilidades de hacer el cine que me gusta, o, mejor dicho, de hacer que los cineastas hagan películas próximas a las que me gustan como espectador. Con cineastas como Corneau, Jean-François Adam o Rappeneau, nos referimos explícitamente a modelos venidos de ese cine: Corman para Corneau, Hitchcock para Adam, Lubitsch para Rappeneau.

No sabría decir de qué manera interviene el cine en mi trabajo de escritura: en la mayoría de los casos, mis modelos y mis referencias literarias están claros; mis modelos cinematográficos lo están mucho menos.

15. *¿Cree usted que la novela policiaca (y ¿cuál?, ¿cuáles?) ha influido en su trabajo de escritura?*

Durante aproximadamente diez años he sido un gran aficionado a las novelas policiacas (y también de ciencia-ficción); estaba suscrito a varias revistas (*Mystère-Magazine*, *Suspense*, etc.) y, durante las vacaciones, leía fácilmente dos novelas policiacas al día; de algunas me acuerdo perfectamente: *Midi, gare centrale*, *Une dent contre lui*, de Bill Ballinger (una bella historia de venganza), *La montagne de l'espion* (una fantástica novela de espionaje tan divertida y agitada como *Les 39 marches* o *Une femme disparaît*), y no pocas de Agatha Christie.

Ya no leo prácticamente novelas policiacas, a no ser del viejo Hercule Poirot. Pero, en tanto que productor de ficción, la novela policiaca sigue interesándome, y concerniéndome, en la medida en que funciona explícitamente como un juego entre un autor y un lector, un juego en el que las intrincaciones de la intriga, el mecanismo del crimen, la víctima, el culpable, el detective, el móvil, etc., son abiertamente peones: la parte que se juega entre un escritor y su lector y cuyos personajes, decorados, sentimientos, peripecias no son más que ficciones que reenvían únicamente al placer de leer (de estar intrigado, emocionado, seducido, etc.) es para mí uno de los modelos más eficaces del funcionamiento novelesco.

[Trad.: Ángela Serna]

Carta inédita a Denise Getzler*

lunes

Querida Denise,

Sin duda y con toda razón será(s) presa de la decepción. Hasta la página 2, mis ideas aún han sido bastante claras (?). A partir de ahí, oscuridad más o menos total.

Añado a las cuatro páginas tres breves borradores que aún no he tenido tiempo de utilizar, al estar cansado, cayéndome de sueño y además triste, por haber pasado buena parte del día leyendo *Bartleby*, *La educación sentimental*, *El proceso*, *Moby Dick*, etc.

Propongo que nos veamos (para trabajar) o contéstame por escrito si te parece que puedo (pudiera) serte de alguna ayuda.

Podemos vernos, por lo demás, un día de estos. Venga a cenar, por ejemplo.

cordialmente
G.P.

* * *

Hay cierto número de obras, y generalmente entre las que más nos gustan, que acaban mal: en ellas algo se termina, se consume. Durante todo el libro ha habido una aventura, un movimiento, una búsqueda, unos encuentros: gentes que no se conocían se han cruzado; han caminado juntas, se han amado, han cambiado. Y luego todo se detiene. Es el fin. No hay continuación. Alguien muere o desaparece. Sentimos un vacío.

Por ejemplo, el final de *Los tres mosqueteros*, cuando se separan, siempre me ha parecido una perfecta expresión de la tristeza. Y también el principio de *Vingt ans après* —se vuelven a encontrar como enemigos, han envejecido—, al final de *Vingt ans après*, se separan de nuevo; *Le Vicomte de Bragelonne*, finalmente, cuando Porthos muere: durante años (no exagero nada) he sentido la desaparición física de Porthos; le echaba de menos; acordarme de todas sus aventuras, de su fuerza, de su necedad, de su apetito de ogro, de su vanidad, de su ropa, y luego de su decadencia, de su impotencia final: muere aplastado bajo una roca que ya no tiene fuerzas para levantar...

Esto es el sentimiento más simple, en estado bruto. Creo que lo sentiría igual si leyera la muerte de Hercule Poirot.

Pero los hay más matizados. La muerte de André Bolkonski (creo que se llama Bolkonski o Bolbonski) en *Guerra y paz*; el final de *Casque d'or*. Y sobre todo, no ya muertes, sino extinciones, desapariciones, finales tranquilos, nadas: es el tiempo que pasa, el ocio, el hueco, el vacío, la melancolía, la añoranza, el recuerdo, lo irremediable.

Por ejemplo, el final de *In the net* (*En la red*) de Iris Murdoch, que acabo de buscar, y de no encontrar, por todas partes: tras innumerables aventuras, más bien risueñas, los inseparables se separan; se van cada uno por su lado, «es la vida»... O bien el final de *Pierrot mon ami*...

O bien esta última pregunta (que a menudo me ha aterrorizado) que clausura el capítulo de preguntas y respuestas de *Ulises*, cuando Stephen y Bloom se separan: ¿Dónde (va Stephen)? Jamás lo sabremos. Y ese jamás, verdaderamente, es algo terrible. No triste exactamente. Pero terrible. Un punto de interrogación para el que no hay respuesta posible. Algo que no se abre sobre cualquier cosa. Algo acabado.

O bien el final de *Fermina Márquez*.

O bien el final de *La educación sentimental*: las últimas páginas, y sobre todo «la amargura de las simpatías interrumpidas»: ¿alguna vez se ha expresado mejor el vacío?

O el final de *Tendre est la nuit* (que no he leído): el tipo que va de ciudad en ciudad... metrópolis, pequeños centros, aldeas, pueblos y luego se acabó. Se ha perdido su rastro. No está muerto, no; sigue viviendo: sigue pensando, no ha olvidado nada; pero está vacío, ha fallado, ha fracasado, ha naufragado. Así vivirá siete años, la eternidad...

O bien el final de *La montaña mágica*.

Y estoy seguro de que aún hay innumerables ejemplos.

deba

(No pienso que toda obra debe acabarse igualmente en este tono insidioso, en esta especie de movimiento continuo, en esta duración irremediable que continúa eternamente el libro, que le consume todo movimiento. Hay finales cataclismo que son igualmente bellos [*Fausto*, *Moby Dick*, *El volcán*, en cierta medida]; hay finales épicos que desembocan en la conquista del mundo [*Dedalus*] o en una polémica radical [*¿Rojo y negro?*]; también hay muchos libros inacabados y un número sin duda aun mayor que jamás he acabado de leer...)

Bartleby tiene eso de particular: que, para mí, está todo él contenido en este sentimiento turbio —la rareza, el alejamiento, lo irremediable, lo inacabable, el vacío, etc.— y que, a mi parecer, es la más perfecta expresión del mismo. Es este sentimiento en estado puro; es decir, con todos los prolongamientos que implica. Está escrito para suscitar ese sentimiento, para expresarlo en

* De *Littératures* (1983), 7, 61-67.

tanto que tal sentimiento y no como un fin. *Bartleby* es, si se quiere, el final de un libro cuyo principio no conoceríamos, cosa que tiene por efecto el conceder a lo irremediable un mayor alcance, una especie de universalidad.

Si yo supiera por qué es bello ese sentimiento, o más bien por qué es rico, y por qué nos parece que se «abre» sobre el mundo, es decir, que va ensanchándose, que ofrece a nuestra sensibilidad todos los prolongamientos deseables, me parece que empezaría a comprender por qué y cómo me gusta *Bartleby*. Pero evidentemente esto es lo que no comprendo (aún).

Por tanto esta es, me parece, la primera pregunta que hay que plantear; ¿por qué nos gusta leer y sentimos esas obras que se acaban de una manera melancólica? ¿Es un favor excepcional a nuestro espíritu morboso? Eso no sería ni tranquilizador ni verdaderamente convincente: hay muchas obras que se nutren de melancolía, sin que por ello nos conmuevan mucho. ¿Es el sentimiento de una tonalidad justa? Es posible, pero con ello no hemos avanzado mucho. ¿A qué llamamos tonalidad justa?

Preferiría obras que se acabasen en la plenitud. Pero no conozco ninguna.

Está, quizá, *Guerra y paz*. ¿Pero es la plenitud? Lo he pensado mucho tiempo, pero Paulette la terminó ese verano sintiendo sobre todo su melancolía y me parece que no se equivocó.

Ni siquiera el coro final del *Mesías* es la plenitud. O más bien sería la propia plenitud la que no tardaría en volverse melancólica... pero estamos lejos de *Bartleby*.

¿Qué me gusta en *Bartleby*?
La economía de los medios.
¿Y qué más?
?

¿Qué me conmueve en *Bartleby*?
El jurista.
¿Por qué?
Porque el más digno de lástima de los dos no es el [que muere.
¿Es una respuesta?
No estoy muy seguro.
¿Qué más?
Nada de momento...

¿Qué caracteriza a Bartleby?
La negación.
¿Es suficiente?
Pienso que no.
¿Qué más?
El orden que Bartleby altera...
???!
?...

La riqueza de las obras es función del grado de polémicas (hay una *s* de más) que implican, comportan, determinan. Hay polémicas válidas y polémicas falseadas.

Bartleby no es la historia de Bartleby, sino la historia de aquel que le ve vivir, que quiere ayudarle, comprenderle, integrarle, hacerle tener una «actitud razonable»...

Me parece tener una (una) (una sola) (una pequeña [y única) idea:
por Bartleby el jurista siente esta melancolía
de la que yo hablaba al principio de la carta
y la sentimos detrás de él
y cómo ella se opone al mundo
cómo intenta él rehuirla
cómo la descubre, cada día, cómo ella no
resiste a nada
lo ataca todo
no es la muerte, es peor
no es la desesperación, es peor
es el tiempo, el olvido, la memoria,
la precariedad.

¿Y qué?

Por Bartleby, el hombre de Wall Street descubre el reverso del mundo, su molde en vaciado
trastorno del mundo

Bartleby no se queja, no discute. No tiene ni rencor ni resentimiento. Está mucho más allá. Está acabado. Está vaciado. Ha perdido.

Pero el hombre de Wall Street, el hombre equilibrado. Tiene miedo. Se escapa. La religión, el dinero, la amistad no cambian nada. Se siente vacilar en su trono.

Habría que vincular esos dos polos: el aburrimiento, el vacío, lo hueco, la nada, por un lado (Melville desposeído haciendo de escribano de cuentos para sobrevivir) y la polémica, la negación. Ver cómo se completan, se organizan, desembocan en una visión del mundo.

Porque, en resumen, si Bartleby nos impresiona, no es porque Melville estaba abatido ni porque tenía tendencias homosexuales. Tampoco es porque está «bien escrito», ni porque es económico.

Incluso si es el relato simbólico de un fracaso y de un desencanto, *Bartleby* no es un retrato de Melville. No hay que olvidar que el relato está contemplado desde un punto de vista exterior a B. (Comparar con *El proceso*: K es un individuo normal frente a un mundo absurdo.)

(¿continuará?)*

* * *

Sus escritos, desde mucho antes, denotaban un estado de ánimo morboso. Hawthorne (*Carnets anglais*, cit. por Frederix, p. 230).

Bartleby o el descubrimiento.

Releyendo *B.*, he observado un detalle en el que, hasta ahora, no había reparado. Es minúsculo, pero lo bastante curioso como para que podamos considerarlo significativo en una historia en la que es evidente *en primer lugar* que cada palabra tiene un sentido.

El jurista dice, al presentarse:

«Me había sido conferido el antiguo cargo, ahora suprimido en el estado de Nueva York, de aconsejar al Tribunal de la Cancillería... Pero permítaseme mostrar cierta vehemencia y declarar que considero la *abolición repentina y violenta* del cargo [...] como un acto [...] prematuro»;

más adelante conocemos, de Bartleby, finalmente:

«El rumor, por tanto, pretendía que B. había ejercido una función subalterna en la Oficina de Cartas Devueltas de Washington, y que se había visto expulsado *repentinamente por un cambio administrativo...*»

Evidentemente no quiero decir que B. y el jurista son una misma y única persona, sino que existe una identidad —lejana— o, si se prefiere, una misma decepción. El paralelismo se detiene ahí, por el momento.

Una segunda observación: todos los detalles del relato giran alrededor de la escritura. La Cancillería, si no me equivoco, se ocupa de los archivos; la Oficina de cartas devueltas: el estudio del jurista.

Siendo mensajes de vida, esas cartas corren hacia la muerte.

Una idea que bien merece otra:

Moby Dick comienza, oh sorpresa, con dos retratos de Bartleby:

«el vigilante tuberculoso de una escuela de gramática»: «ese pálido celador, cuya ropa, corazón, cuerpo y cerebro estaban desgastados hasta dejar ver la trama»;

«un ratón de biblioteca»: «ese insignificante gusano que era el sub-ayudante librero [...] pórtate bien, subayudante, pobre diablo, cuyo comentarista soy yo. Perteneces a esa raza desesperada y pálida a la que jamás vino alguno de este mundo hará entrar en calor y para la que hasta el pálido Jerez sería demasiado fuerte y demasiado rojo. Sin embargo muy a menudo es agradable sentarse contigo y sentirse uno mismo un pobre diablo», etc. (ver el final de la cita, claro está).

¿No dan ganas a continuación de marcharse y respirar el aire de alta mar?

(ver también las primeras páginas de *Moby Dick*: «unos campesinos encerrados durante la semana entre paredes de yeso, clavados a los taburetes, atados a los mostradores, remachados en los escritorios»)

no conozco la obra de Melville lo suficiente como para saber si ese tipo de personajes aparece también en otros lugares. Pero me parecería bastante normal.

Hay muchas clases de desesperación, de visión desesperada del mundo. Hay diversas maneras de responder a un fracaso o de cuestionar el mundo.

El proceso (el libro, no la película) es un reducido universo tranquilo en cuyo seno surge de pronto, tan tranquilo como él, lo imposible, lo indecible. Ningún terror, en absoluto. Lo imposible, la interrupción, lo inaccesible, realmente.

Bartleby es una especie de *Proceso* al revés, cosa que resulta mucho más fuerte. En el seno de un mundo evidente, tangible, sólido, prudente, organizado, sereno, sin aparentes contradicciones, en el que los negocios, los hombres, la iglesia, la justicia, el dinero, las relaciones humanas, marchan maravillosamente, aparece un individuo a contra corriente.

Los demás hombres trabajan para vivir, comen, residen, viven, caminan, aman, hablan, argumentan,

* Aquí se acaban las «cuatro páginas» y empiezan los «tres breves borradores de borradores» de los que habla Perec en su carta.

montan en cólera, tienen problemas con su estómago, van a la iglesia, resisten, charlan, etc. Bartleby se puede decir más o menos que se instala. Es evidente que no tiene ni pasado ni futuro, ni presente. Pasa de una ocupación monótona y mecánica (copiar unas quinientas páginas) a una ocupación nula (observar una pared a tres metros de distancia) y luego a ninguna ocupación en absoluto.

Lo que se evidencia es que resiste a todo: el dinero no le mueve, o no más que la amistad. Observaremos que el jurista se pasa el tiempo amenazándolo, intentando ablandarle, contempla la posibilidad de matarle, lo rehúye, recuerda a ese efecto los mandamientos de la Iglesia (amaos los unos a los otros), le ofrece dinero, le ofrece trabajo, intenta acostumbrarse a él, le compadece, se horroriza, ve en él una ocasión de gozar de su propia estima.

Pero el vínculo de nuestra humanidad común me consternó.

[Trad.: Eva M.ª Manso]

Entrevista con Ewa Pawlikowska*

1. *¿Existe un grado cero de la escritura de Georges Perec? En* Oulipo, Créations, Re-créations, Récréations *habla usted del grado cero de la constricción, a partir del cual todo es posible...*

Cuando digo «el grado cero de la constricción» es como decir la constricción elemental que se aplica a una letra, es lo más simple que se puede utilizar como sistema productor de escritura. Suponiendo, como en un postulado matemático, que la letra *e* no exista, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Cómo vamos a escribir una historia? Esto se opone a constricciones mucho más elaboradas, a arquitecturas de constricciones, de sistemas. Así es que lo que yo llamaría el grado cero de mi escritura... no sé dónde se sitúa. La imagen que puedo emplear es la siguiente: por ejemplo, en libros como *La disparition*, *Les revenentes*, *Alphabets*, soy un poco como un jinete que obliga a su caballo a hacer ejercicios muy peligrosos, y en un libro como *W o el recuerdo de la infancia* soy como un jinete que sencillamente intenta hacer andar a su caballo perfectamente, pero sin que resulte espectacular, sin nada artificial. En los dos casos sería igualmente difícil; para mí incluso es más difícil escribir de una forma lisa, simple, que escribir de una forma más virtuosa —eso sería el grado cero—. El grado cero sería el momento en que alcanzo una escritura completamente límpida sin artificio, sin rebuscamiento, pero eso no funciona para todos los libros, y el resto del tiempo se trata de una escritura que utiliza mucho más la noción del juego.

2. *Al leer* Las cosas *se tiene la impresión de asistir a una especie de tormento fenomenológico, sobre todo en la potencialidad de lo vivido. Al escribir* Las cosas, *¿en algún sentido estaba usted apasionado por la presencia de objetos, por una aglomeración de cosas? ¿Es su propia experiencia?*

En *Las cosas* lo que describo es mi propia experiencia y la experiencia de un grupo de amigos, de gente que conocía en esa época, esa época en que pasábamos del estado de estudiantes a la vida civil, a la vida cotidiana, en que había que ganarse la vida. Durante cierto número de años, como mucha gente, casi todo el mundo en Francia, estábamos completamente fascinados por la posesión de bellas tazas, de aparatos electrodomésticos, de cadenas de Hi-Fi; así que verdaderamente ha salido de mi propia obsesión —no me gusta mucho la palabra «tormento»— y del rechazo que tenía frente al cuestionamiento de esta obsesión. Me preguntaba cómo podría describirla de un modo más general, es decir, alcanzando un nivel sociológico.

A través de la descripción de los personajes, Jerôme y Sylvie, he intentado hacer una especie de descripción de lo que se ha denominado «la sociedad de consumo». Por tanto, era mi propia experiencia (en gran parte alimentada por las enseñanzas de Roland Barthes y, a nivel de escritura, por Flaubert, por *La educación sentimental*), a la que otorgaba un carácter general sencillamente. Intentaba traducir mi experiencia, pero mi gestión no era la de un sociólogo, ya que iba hacia una descripción de la estructura de la sociedad en la que yo estaba inmerso. Era una especie de estudio del mundo que me rodeaba.

3. *¿Cuál es la relación entre la invención, incluida la invención formal, y la experiencia vivida? ¿Qué cuenta más a la hora de concebir un libro?*

Para mí la invención siempre parte de una invención formal.

* Esta entrevista tuvo lugar el 5 de abril de 1981, en Varsovia, en la sede de la revista *Literatura na Swiecie*. De *Littératures* (1983), 7, 69-77.

Al principio hay una marcada necesidad de escribir, y esta necesidad de escribir encuentra su fuente en una experiencia personal o en algo que me sucede y que luego se transforma por medio de una invención formal. Para ponerle un ejemplo: esa señora que hace aparecer al diablo ha nacido de esta invención formal, pues yo sabía que en ese capítulo 66* iba a aparecer el diablo; estaba decidido de antemano, porque el número 66 tiene un valor cabalístico; 6 es el número del diablo, eso lo sabemos por un tonto librito sobre el ocultismo, y ese personaje de mujer debía hacer aparecer al diablo para suprimir un capítulo, porque, normalmente, según el plano del libro, debe haber 100 capítulos. De hecho hay 99, hay un capítulo que ha sido suprimido a causa de la niña que muerde su galleta. Más profundamente, hace falta que ese capítulo desaparezca para romper la simetría, para introducir un error en el sistema, porque cuando se establece un sistema de constricciones es necesario que dentro de él exista también la anti-constricción. Es necesario —y es importante— destruir el sistema de constricciones. No tiene que ser rígido, tiene que haber juego, como se suele decir, tiene que rechinar un poco; no tiene que ser completamente coherente; hace falta un clinamen —está en la teoría de los átomos de Epicuro: «El mundo funciona porque al principio hay un desequilibrio»—. Según Klee, «el genio, es el error en el sistema»; quizá soy un orgulloso por decir esto... Pero en la pintura de Klee es muy importante. Así es que en el capítulo 66 había cierto número de cosas que debían suceder, pero no sabía cómo organizarlo. Y entonces un amigo actor me mostró una foto que había comprado en la subasta de una película de Marcel l'Herbier titulada *L'argent*.

Era la foto de una mujer, muy guapa, con un vestido de cola, que bajaba por una escalera: daba la impresión de ser muy alta, pero en realidad no lo era tanto; a su lado había un ramo de nardos muy bonito, y fue esa foto la que desencadenó... la que constituyó uno de los puntos de partida de la organización. Por lo tanto parto, ya sea de un recuerdo, ya sea de una experiencia, ya sea, simplemente, de una sensación personal de los que después se hace cargo el sistema de lo formal, el sistema de invención.

4. *Algunos críticos, al hablar de* Las cosas, *por ejemplo, a propósito de la descripción, tienen tendencia a decir que la existencia de las cosas es función de la existencia del hombre...*

No, eso no quiere decir nada. Las cosas no determinan la existencia del hombre; determinan, si acaso, la posibilidad de escribir.

Como en Balzac, por ejemplo, en donde las descripciones funcionan como personajes; para mí es, en cierto modo, más rico o, en todo caso, más divertido. Detesto lo que llaman «la psicología», sobre todo en la novela. Prefiero libros en los que los personajes son descritos por sus acciones, por sus gestos y por lo que les rodea. Quiero decir que describir un personaje a través del reloj que lleva es para mí mucho más interesante, en cierto modo, que decir que es un hombre que conoce esto, que piensa aquello. Es algo que pertenece a la gran tradición del realismo en la novela inglesa y alemana del siglo XIX, y que he exagerado un poco, casi hasta el hiperrealismo, describiendo los objetos, yendo aun más lejos en los detalles.

Las cosas nos describen. Podemos describir a los seres a través de los objetos, a través del medio que les rodea y el modo en que se desplazan en ese medio.

5. *¿En qué medida* la novela, *en la concepción que usted tiene del término, puede constituir «un ejercicio existencial»?*

No tengo una concepción precisa de la novela. He escrito muchas cosas que no se llaman novelas. *W o el recuerdo de la infancia* no es realmente una novela. *Las cosas* es un relato, *La disparition* es una novela... *La vida instrucciones de uso*... es una novela en plural. Y quizá tengo una idea muy vaga de la escritura, que por el momento se confunde con mi existencia. Es mi actividad principal, en el plano social en que se realiza la comunicación y, al mismo tiempo, en el plano mental.

Yo escribo novelas, escribo todos los días. Es mi mundo.

6. *La definición de la escritura adoptada por el* nouveau roman *es «completar el acto de visión por un acto de lectura que permitiría compensar la reducción del espacio visual en la superficie de escritura». Espèces d'espaces, al parecer, responde perfectamente a ese objetivo. ¿Podría describir cómo ha vivido usted la experiencia de este libro?*

Al principio era un encargo. Un editor, Paul Virilio, me pidió, para empezar una colección sobre el espacio, que reflexionase sobre el espacio. Y durante mucho tiempo, casi durante un año, no sabía cómo iba a hacer ese libro. El tiempo apremiaba, y luego, un día, tuve una idea; y en todo caso tuve esa experiencia, me pidieron que la tradujera en palabras. Por lo tanto, al principio, es el espacio del texto. El primer espacio con el que yo iba a tener relación era, precisamente, el espacio sobre el que iba a hablar de espacio, es decir, la página.

Mi primera aproximación al espacio era la página; tras la página empezamos ensamblajes con un juego de palabras sobre *la page* (página) y *le page*, es decir, en argot la cama [*N. de la T.*: hemos mantenido en francés las dos palabras para respetar la homonimia]. Des-

* Alusión a *La vida instrucciones de uso*... y un lapsus de Perec: donde aparece el diablo es en el capítulo 65, y el que desaparece es el capítulo 66, ya que evidentemente hay un capítulo 66 en la novela, pero es el que debería haber sido el capítulo 67 para obedecer a la poligrafía del caballo y sin la mordedora de galletas Lu.

pués de la *cama* vamos a pasar a la habitación, de la habitación al piso, del piso a la casa, de la casa a la calle. Al principio de mi libro hay un poema de Éluard, o más bien la canción infantil conservada por Éluard; exactamente es esta la idea que resulta casi cosmológica... Quiero decir que las cosas se ensamblan las unas con las otras y que el espacio hay que empezar a cogerlo por un extremo; el espacio se parece a una cebolla con sucesivas esferas. También es una imagen de Dante en la descripción del Infierno, esa imagen de cercado sucesivo que encontramos cuando escribimos nuestra dirección.

En el final de *Espèces d'espaces* aparece: Georges Perec, la calle, la casa, la escalera, la ciudad, el país, la tierra, el Universo... Cómo está uno en el mundo, cómo está inserto en el mundo... Y cómo este espacio al principio era un espacio de escritura, comenzamos por la página en blanco, y a partir de ese momento, una vez que hemos comenzado a surcar el espacio, ya que, al hacerlo, realizamos surcos, el libro se marcha, intentando ensancharse: como un guijarro que tiramos a un río y que produce círculos.

7. *En* Un hombre que duerme *y en* La boutique obscure *usted ha integrado su experiencia de soñador y su experiencia de escritura. En ellas se encuentra la fascinación de un texto que parece producirse solo. La retórica onírica que usted crea en esos libros me parece que es totalmente diferente de la que hacían los surrealistas al describir sus sueños.*

En *Un hombre que duerme* no se trata de sueños, sino del momento en que uno se duerme, el estado de adormecimiento o amodorramiento en francés: se llama la *dormiveglia* en italiano, y en inglés, *falling-asleep*. Es un estado fisiológico. En la neurofisiología está muy caracterizado, es antes del sueño propiamente dicho, y no es completamente un estado de vigilia. Se corresponde con un determinado trazado electro-córtico-gráfico... En fin, no tiene mucha importancia. Lo que sí tiene importancia es que *Un hombre que duerme* es un libro que se ha construido un poco como *W o el recuerdo de la infancia*: hay dos partes, una alternancia entre la experiencia de este hombre y las descripciones de la entrada en el sueño. Y esas descripciones de la entrada en el sueño las he escrito con un cuaderno a mi lado intentando escribir durante algunos segundos las imágenes que me venían en ese momento en que se tiene la impresión de tener un cuerpo enorme, un pulgar muy, muy grande, que los pies están muy, muy lejos; y luego esto dura muy poco tiempo porque, en cuanto que uno comienza a escribir, ya está totalmente despierto. Se emplea mucho tiempo antes de encontrar la forma de escritura que va a ser realmente conveniente.

Para los sueños es algo diferente, incluso bastante diferente. Empecé a escribir mis sueños el día en que tuve el sueño de haberme despertado muerto. Entonces decidí escribir, no sé muy bien por qué. He continuado durante varios meses. De vez en cuando escribía un sueño. En ese momento empecé un sicoanálisis. En medio de esta experiencia, del segundo año de este análisis, todos los días llevaba a mi sicoanalista sueños, como se suele decir, cada vez más bellos y finalmente demasiado bellos para ser verdaderos. Me di cuenta de que mis sueños no eran en absoluto lo que yo esperaba de ellos. No eran un acceso al inconsciente, un acceso a lo que verdaderamente iba a hablarme, sino precisamente ejercicios de retórica. Yo soñaba para no hablar de lo que era importante, siendo lo importante mucho más breve, mucho más fácil de decir que ese espacio de fuegos artificiales, esos sueños bellísimos que se presentaban todos escritos con sus títulos. Escribía durante la noche o a la mañana, o dos días después, y finalmente decidí, siempre en el marco de ese análisis, para fastidiar a mi sicoanalista, que iba a publicar esos sueños. Pero era muy difícil, efectivamente es muy difícil, ya que hay que franquear tabúes, un sistema de censura. Había gente que aparecía en mis sueños y yo no quería que se reconocieran, o al menos no demasiado, quería que, incluso si se reconocían, los demás no supieran muy bien que se hablaba de ellos. Hay toda una historia de amor que se desarrolla en ese libro, pero está escondida, en todo caso un poco enmascarada para mucha gente. Finalmente resultó totalmente saludable, porque cuando publiqué ese libro cesé de anotar mis sueños y empecé a hablar con mi analista de las cosas que verdaderamente me concernían. El resultado fue *W o el recuerdo de la infancia*, que es un libro muy importante en el plano personal.

Así es como, por caminos muy indirectos, llegué a proponer una retórica de sueños, es decir, cómo escribir un sueño, pero no a la manera de los surrealistas, cuyos sueños, muy marcados por el surrealismo, se parecen y en los que la escritura a veces es idéntica. Por el contrario, eran sueños muy largos, muy cortos, sueños opacos, sueños límpidos, sueños como novelas, sueños como poemas.

8. *¿Dónde acaba la vida y comienza la literatura? ¿El estilo novelesco es para usted una forma de inventar el mundo y al hombre o de confirmar que la vida y la literatura son sólo una? Raymond Queneau decía que la literatura es preexistente al hombre...*

La vida es el conjunto de las cosas materiales. Todo lo que ha sido fabricado por el hombre, desde que existe, con los medios de comunicación, es decir, la transmisión por la palabra, la actividad mental, la actividad intelectual. Eso es la vida. Y en esa vida existe una necesidad continua que es la producción de ficción, una necesidad que podría llamar universal, incluso aunque no siempre se traduzca en la producción de cosas escritas. Puede traducirse en la danza, en las prácticas mágicas, en el tatuaje en el cuerpo, en inter-

pretaciones de lo que dicen las hojas de los árboles, de lo que dice el fuego.

En el lenguaje, en la actividad humana, hay al principio una necesidad que es transmitir esos conocimientos, conocer lo que nos rodea, jugar con ello, es un modo de dominarlo, de interpretarlo y de soñar sobre ello. Todo esto constituye la vida, y esta actividad de escritura es para mí un modo continuo de definirme con relación al mundo en el que estoy, intentando comprenderlo, intentando jugar con él, intentando interpretarlo, dominarlo con la palabra. Yo no soy el lenguaje; intento rodearlo o refugiarme en él para producir cosas que me divierten, que hacen que yo describa cosas con gozo.

9. *Gide decía: «Algunos recuerdos se superponen, chocan, se yuxtaponen...». W* o el recuerdo de la infancia *constituye un choque de recuerdos reales e imaginarios; pero lo más sorprendente es la descripción-reconstrucción de un fantasma infantil que más bien es una pesadilla totalitaria, un universo de campo de concentración. ¿Podría usted decir por qué ha asociado en un mismo libro esas dos tramas? ¿Ha pensado, al escribirlo, que un lector, al leerlo, podría encontrar una cierta constricción en la lectura?*

La idea de ese libro es la siguiente: por una parte está lo que yo podría llamar la biografía. Y esta biografía estaba oculta, no había recuerdos en ella. La rechazaba. Y para reemplazar este rechazo, para reemplazar esta ocultación, inventé una historia cuando tenía quince años. Inventé una historia que era una especie de *W*. La inventé, no sabiendo en modo alguno cuando la inventaba que esa historia reemplazaba a mi historia. Y de hecho, mucho tiempo después, a los treinta o treinta y cinco años, me di cuenta de que, a través de esta historia de *W*, contaba algo que me había pasado a mí. Y en ese momento tenía la posibilidad, principalmente gracias a ese trabajo llevado a cabo en el transcurso del análisis, de realizar una anamnesis, de hacer resurgir los recuerdos. Creo que las dos partes del libro se envían sin cesar señales luminosas, se iluminan la una a la otra, pero nunca directamente.

Creo que lo que ocurre es que en la parte de ficción describo el universo completamente inhumano, que, poco a poco, se vuelve un universo muy celado, de campo de concentración, correspondiente al descubrimiento de él que yo mismo había hecho después de la guerra. En cuanto al otro relato, parto de una historia que está marcada por el olvido, la escisión, el corte, y, progresivamente, descubro lo que me ha pasado y lo que les ha pasado a mis padres.

Efectivamente puede leerse, o bien el relato autobiográfico, o bien únicamente el relato de ficción, de pesadilla olímpica, pero de hecho para mí son inseparables, son, verdaderamente, un movimiento de ida y vuelta que, creo yo, corresponde a ese trayecto que hice hacia mi infancia, hacia esa infancia que verdaderamente rechazaba.

No pensé que los lectores encontrarían una constricción. Pensé que ciertos lectores volverían muy rápidamente las páginas de la pesadilla olímpica para ir a ver lo que me había sucedido, que algunos no querrían respetar esta regla. Pero de hecho es un libro en el que esos dos elementos son inseparables, aunque yo los haya escrito de una manera completamente separada. Escribí la historia olímpica mucho antes, como un serial, como una novela de aventuras. Empieza como la novela de Julio Verne: con un barco que se va, una historia que se cuenta... luego, de repente, un corte. Todo eso estaba muy bien. Pero a ese libro, *W*, para mí le faltaba solo una cosa: esos recuerdos de infancia. Sé que no es evidente, así no es posible; pero cuando la gente llega al final del libro, creo que ve dónde está la articulación. Creo que comprenden que lo importante en este libro es que entre las dos historias existe un flujo, algo que circula.

10. *Kafka escribía a Milena: «Ambos conocemos cantidad de ejemplares típicos de judíos occidentales; por lo que sé, yo soy el más típico de todos; es decir, exagerando, que no tengo un momento de paz, que nada me ha venido dado, que debo adquirirlo todo, no sólo el presente y el porvenir, sino también el pasado, eso que todo hombre recibe gratuitamente como herencia, también debo adquirirlo; esa es, quizá, la necesidad más dura». ¿En qué medida sus orígenes judíos le permiten a usted existir en tanto que escritor?*

Creo que eso corresponde exactamente a lo que podría repetir para mí.

En el libro que voy a escribir sobre la historia de mi familia, que hace tiempo que proyecto, puedo poner como epígrafe exactamente eso. Cuando digo que nada me ha venido dado, que tengo que adquirirlo todo, es lo que escribo al final de *Espèces d'espaces*. No tengo casa, familia, no tengo granero, como quien dice, no tengo raíces, no las conozco. He ido al pueblo, a la cuna de mi familia, como suele decirse... no había nada que encontrar...

Y lo que yo busco, a través de la escritura, es dejar huellas de mi memoria; de ahí, quizá, mi propia pasión por los diccionarios, ya que los diccionarios son la memoria de los hombres.

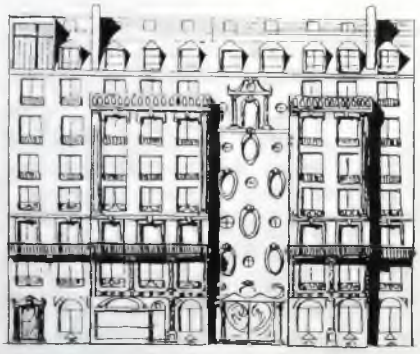
[Trad.: Eva M.ª Manso]

Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso**

Figura 1

En 1972, el proyecto que luego sería *La vida instrucciones de uso* estaba compuesto de tres bosquejos independientes, todos ellos muy vagos. El primero, titulado «Cuadrados latinos», databa de 1967: consistía en aplicar a una novela (o a un conjunto de relatos) una estructura matemática conocida con el nombre de «bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10» (ver fig. 3). Esta idea había sido propuesta al Oulipo por Claude Berge, que deseaba llevarla a cabo con Jacques Roubaud y conmigo.

El segundo bosquejo, todavía más impreciso que el anterior, sin título y prácticamente sin texto, se refería vagamente a la descripción de un inmueble parisino al que se le habría quitado la fachada.



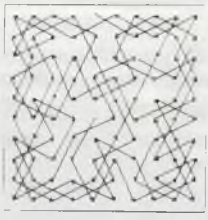
Finalmente, el tercero lo había imaginado a finales de 1969 durante la difícil reconstrucción de un gigantesco puzzle que representaba el puerto de La Rochelle y contaba lo que luego habría de ser la historia de Bartlebooth. Ya había encontrado el nombre del personaje, tomado de Valery Larbaud y de Melville, y tenía escrito un resumen sucinto de dos páginas.

La reunión de estos tres puntos de partida tuvo lugar bruscamente el día en que me di cuenta de que el plano en sección de mi inmueble y el esquema del bi-cuadrado podían coincidir perfectamente; cada pieza del inmueble sería una de las casillas del bi-cuadrado y uno de los capítulos del libro; las permutaciones engendradas por la estructura determinarían los elementos constitutivos de cada capítulo: mobiliario, decorados, personajes, alusiones históricas y geográficas, alusiones literarias, citas, etc. En el centro de estas historias construidas como puzzles, la aventura de Bartlebooth ocuparía, por supuesto, un lugar esencial. Al mismo tiempo, mi título se impuso con minúsculas variaciones al hilo de los meses y de los años: *La vida*; *La vida (instrucciones de uso)*; *La vida instrucciones de uso*; *La vida, instrucciones de uso*; *La vida instrucciones de uso*.

Para concretar los diferentes esquemas, que ya empezaban a acumularse, pedí a una amiga, Jacqueline Ancelot, estudiante de arquitectura, que me dibujara la fachada del inmueble; todavía se pueden reconocer dos o tres detalles que se conservan tal cual en la novela: el gran taller de Hutting, arriba a la izquierda, la entrada de servicio, el comercio con su trastienda, la portería.

Figura 2

Hubiera sido muy pesado describir el inmueble piso por piso y apartamento por apartamento. Pero la sucesión de los capítulos, por otro lado, no podía dejarse al azar. Así pues, decidí aplicar un principio derivado de un viejo problema bien conocido por los amantes del ajedrez: la poligrafía del caballo (cfr. François Le Lionnais: *Dictionnaire des Echecs*, PUF, 1974, pp. 304-305); se trata de que el caballo recorra las 64 casillas de un damero sin pararse más de una vez en la misma casilla. Hay miles de soluciones, pero algunas, como la de Euler, forma además cuadrados maravillosos. En el caso particular de *La vida instrucciones de uso* había que encontrar una solución para un damero de 10 x 10. Lo conseguí con muchos titubeos, más bien de milagro. La división del libro en seis partes proviene del mismo principio: cada vez que el caballo pasa por los cuatro bordes del cuadrado comienza una nueva partida.



Se constatará, sin embargo, que el libro no tiene 100 capítulos, sino 99. La niña de las páginas 295 y 394 es la única responsable [*N. del T.*: las páginas corresponden a la edición francesa].

Figura 3
Un ejemplo de bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10

Para entender lo que es un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y cuáles pueden ser sus aplicaciones a la novela, lo más fácil es partir de un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 3.

* De *L'Arc* (1979), 76, 50-53.

Imaginemos una historia de tres capítulos en la que actúan tres personajes llamados respectivamente Dupont, Durand y Schustenberger. Dotémosles de dos series de atributos: por una parte, tocados: un quepis (Q), un hongo (H) y una boina (B); por otra, cosas (?) que puedan tenerse en la mano: un perro (P), una maleta (M) y un ramo de rosas (R). El problema es contar una historia en la que los tres personajes tendrán sucesivamente esos seis elementos sin repetir ninguno de ellos. La fórmula siguiente,

	Dupont	Durand	Schustenberger
1	QM	BR	HP
2	BP	HM	QR
3	HR	QP	BM

que no es otra cosa que un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 (trivial), proporciona la solución del problema. En el primer capítulo Dupont tendrá un quepis y una maleta; Durand, una boina y rosas; Schustenberger, un hongo y un perro. En el segundo, Dupont tendrá una boina y un perro; Durand, un hongo y una maleta; Schustenberger, un quepis y un ramo de rosas. En el tercero, Dupont llevará un hongo y rosas; Durand, un quepis y paseará a su perro; y Schustenberger, tocado con una boina, llevará a cuestas una maleta. Sólo quedará entonces inventar las historias que justifiquen esas sucesivas transformaciones.

En *La vida instrucciones de uso* no se trata de 2 series de 3 elementos, sino de 21 veces 2 series de 10 elementos que se permutan y determinan de este modo los elementos constitutivos de cada capítulo.

N.B. No se pueden construir bi-cuadrados latinos a partir de cualquier número. Por ejemplo, no hay bi-cuadrado latino de orden 2. Durante más de dos siglos, se tuvo por imposible el construir un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10, puesto que Euler había conjeturado su no existencia. Hubo que esperar hasta 1960 para que Bose, Parker y Shrikhande lograran obtener uno.

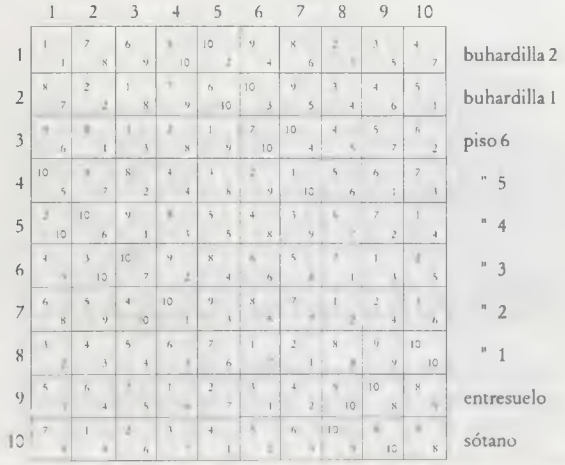


Figura 4

Al término de estas laboriosas permutaciones logré obtener una especie de «pliego de condiciones» en el que, para cada capítulo, había enumerado una lista de 42 temas que debían figurar en ese capítulo. De este modo, en el capítulo 23 había que utilizar una cita de Julio Verne y una de Joyce. La cita o, más bien, las citas de Verne se refieren a la biblioteca (p. 134) del capitán Nemo, y la lista de útiles (íd.) reproduce la del baúl milagroso de *La isla misteriosa*. La casa del sueño de Leopold Bloom, al final del *Ulises*, se convirtió en la casa de muñecas de la página 135.

ANEXO

8,4 Gran apart. 1.º izq. (junto al 20) Moreau, cap. 23

Subir
Clasificación
Verne (I.M., p. 224; V.M.L.V.S., p. 75)
Joyce (p. 637)
2 personas
Ocupantes
Agendas
Tener un sueño
Marquetería
Falso — Alfombra de lana
Postguerra Antigüedad XIX — Canal de Suez
Oriente Medio
Estilo chino Falta
Falta — Biblioteca
± 109 páginas
Fisiología en 1860
Recién nacido
Gato
Abrigo
Unido
Lana
Rojo
Medias, calcetines
Medallas
Libro de arte
Las Meninas (M.ª Margarita de Austria)
Moby Dick
Té
Entremeses rusos
Relojes
Crucigramas
Extrañeza
Carteles
Triángulo
Paralelepípedo
Planta verde
Cobre, estaño
Falta in 4
Falso in 3
Hoz
Castigo

[Trad.: Jesús Camarero]

Notas sobre lo que busco*

Cuando trato de definir lo que intento hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me acude a la mente es que jamás escribí dos libros semejantes, jamás tuve deseos de repetir en un libro una fórmula, un sistema o una manera elaborada en un libro anterior.

Esta versatilidad sistemática ha desorientado con frecuencia a ciertos críticos, preocupados por hallar de un libro a otro la «huella» del escritor; y sin duda también ha desconcertado a algunos de mis lectores. Ella me granjeó la reputación de ser una especie de computador, una máquina de producir textos. Por mi parte, yo preferiría compararme con un campesino que cultiva diversos campos; en uno sembraría remolachas, en otro alfalfa, en un tercero maíz, etcétera. Asimismo, los libros que escribí se asocian con cuatro campos diferentes, cuatro modos de interrogación que quizá formulan, a fin de cuentas, la misma pregunta, pero la formulan según perspectivas particulares que en cada ocasión representan para mí otro tipo de labor literaria.

La primera de estas interrogaciones se puede calificar como «sociológica»: cómo observar lo cotidiano; ella dio origen a textos como *Les choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, y al trabajo realizado con el equipo de *Cause Commune* alrededor de Jean Duvignaud y Paul Virilio; la segunda es de orden autobiográfico: *W ou le souvenir d'enfance*, *La boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux ou j'ai dormi*, etcétera; la tercera, lúdica, remite a mi gusto por los constreñimientos, las proezas, las «gamas», por todos los trabajos para los cuales las investigaciones del Oulipo me dieron la idea y los medios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas, etcétera; la cuarta, por último, concierne a lo novelesco, al gusto por las historias y las peripecias, al deseo de escribir libros que se devoren de bruces en la cama; *La vie mode d'emploi* es el ejemplo típico de ello.

Esta división es algo arbitraria, y podría ser mucho más matizada: casi ninguno de mis libros escapa del todo a cierta marca autobiográfica (por ejemplo, suelo insertar alusiones a acontecimientos cotidianos en el capítulo que estoy escribiendo); casi ninguno, por otra parte, deja de recurrir a tal o cual constreñimiento o estructura «oulipiana», al menos a título simbólico, y sin que dicha estructura o constreñimiento me constriña en algo.

De hecho, creo que más allá de los cuatro polos que definen los cuatro horizontes de mi labor —el mundo circundante, mi propia historia, el lenguaje, la ficción—, mi ambición de escritor consistiría en recorrer toda la literatura de mis tiempos sin tener jamás la sensación de desandar camino o volver sobre mis propios pasos, y en escribir todo lo que puede escribir un hombre de hoy: libros gruesos y libros breves, novelas y poemas, dramas, libretos de ópera, novelas policiales, novelas de aventuras, novelas de ciencia ficción, folletines, libros para niños...

Nunca me resultó cómodo hablar de mi trabajo de manera abstracta y teórica; aunque lo que produzco parezca originarse en un programa elaborado tiempo atrás, en un proyecto de larga data, creo que mi movimiento se encuentra —y se demuestra— andando: de la sucesión de mis libros nace para mí la sensación, a veces confortante, a veces perturbadora (pues siempre depende de un «libro que vendrá», de una inconclusión que designa lo indecible hacia lo cual tiende desesperadamente el deseo de describir), de que recorren un camino, señalizan un espacio, jalonan un itinerario vacilante, describen paso a paso las etapas de una búsqueda cuyo «porqué» no sé explicar, pues sólo conozco el «cómo»: tengo la confusa sensación de que los libros que escribí se inscriben, cobran sentido en una imagen global que me hago de la literatura, pero me parece que jamás podré asir esta imagen con precisión, de que ella es para mí un más allá de la escritura, un «por qué escribo» al cual sólo puedo responder escribiendo, postergando sin cesar el instante mismo en que, al dejar de escribir, esta imagen se volvería visible, como un rompecabezas inexorablemente resuelto.

* Trad. esp. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1986.

En la traducción de Gardini se utiliza el término *constreñimiento* para referirse a «la categoría lógico-formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema pre-establecido», es decir, el término francés *contrainte*. En el primer estudio sobre el Oulipo realizado en nuestro país (*Sobre literatura potencial*, 1987, UPV, edición de las Actas del Congreso Oulipo celebrado en Vitoria en 1985) se utiliza el término *constricción* para traducir el término original francés y el concepto arriba referido. No hubiera sido mala idea utilizar siempre una misma palabra, bien por unificar criterios terminológicos, bien por evitar cierto confusionismo de un concepto cuyo conocimiento todavía es muy relativo. [J.C.]

Leer: bosquejo sociofisiológico*

Las páginas que siguen sólo pueden consistir en notas: una acumulación, más intuitiva que organizada, de hechos dispersos que sólo excepcionalmente remiten a un saber constituido; pertenecerían más bien a esos dominios poco favorecidos, esos eriales de la etnología descriptiva que Marcel Mauss evoca en su introducción a las «técnicas del cuerpo» (cfr. *Sociologie et Anthropologie*, París, PUF, 1950, pp. 365 ss.), los cuales, ordenados bajo el rubro «varios», constituyen zonas de emergencia sobre las que sólo sabemos que no sabemos mucho, pero donde presentimos que podríamos encontrar mucho si nos dignáramos prestar cierta atención: hechos triviales, observados en silencio, pasados por alto, que se dan por sentados: no obstante nos describen, aunque creamos que podemos prescindir de describirlos; remiten, con mucha más agudeza y presencia que la mayoría de las instituciones e ideologías de que suelen nutrirse los sociólogos, a la historia de nuestro cuerpo, a la cultura que modeló nuestros gestos y posturas, a la educación que moldeó nuestros actos motores no menos que nuestros actos mentales. Así ocurre, precisa Mauss, con el andar y la danza, con la carrera a pie y el salto, con los modos de reposo, las técnicas de transporte y lanzamiento, los modales del comensal y los modales de la alcoba, las formas exteriores de respeto, la higiene corporal, etcétera. Así ocurre también con la lectura.

Leer es un acto. Quisiera hablar de este acto, y sólo de este acto, de aquello que lo constituye, de aquello que lo rodea, no de aquello que lo produce (la lectura, el texto leído), ni de aquello que lo precede (la escritura y sus opciones, la edición y sus opciones, y la impresión y sus opciones, la difusión y sus opciones, etcétera), algo así, en síntesis, como una economía de la lectura en sus aspectos ergológicos (fisiología, trabajo muscular) y socioecológicos (su ambientación espacio-temporal).

Hace varias décadas que toda una escuela moderna de la crítica pone el acento, precisamente, en el cómo de la escritura, en el hacer, la «poiesis». No la mayéutica sagrada, la inspiración tomada de los cabellos, sino el negro sobre el blanco, la textura del texto, la inscripción, el trazo, el pie de la letra, el trabajo minúsculo, la organización espacial de la escritura, sus materiales (la pluma o el pincel, la máquina de escribir), sus soportes (Valmont a la presidenta de Tourvel: «La mesa donde le escribo a usted, consagrada por primera vez a este uso, se convierte para mí en el altar sagrado del amor...»), sus códigos (puntuación, sangrías, párrafos, etcétera), su autor (el escritor escribiendo, sus lugares, sus ritmos; los que escriben en el café, los que trabajan de noche, los que trabajan al alba, los que trabajan los domingos, etcétera).

Queda por hacer, a mi juicio, un trabajo similar sobre el aspecto eferente de esta producción: el lector haciéndose cargo del texto. No se trata de concentrarse en el mensaje captado sino en la captación del mensaje en su nivel elemental, lo que sucede cuando leemos: los ojos que se posan en las líneas, y su recorrido, y todo lo que acompaña este recorrido: la lectura llevada a lo que es en primer lugar: una actividad precisa del cuerpo, la participación de ciertos músculos, diversas organizaciones posturales, decisiones secuenciales, opciones temporales, todo un conjunto de estrategias insertadas en el continuum de la vida social, y que hacen que no leamos de cualquier manera, ni en cualquier momento, ni en cualquier lugar, aunque leamos cualquier cosa.

I. El cuerpo

Los ojos

Leemos con los ojos.[1] Lo que hacen los ojos mientras leemos tiene una complejidad que excede mi competencia y el marco de este artículo. De la abundante literatura que se ha consagrado a tal cuestión desde principios de siglo (Yarbus, Stark, etcétera) podemos extraer esta certidumbre elemental, pero fundamental: los ojos no leen las letras una tras otra, ni las palabras una tras otra, ni las líneas una tras otra, sino que proceden por tirones y fijaciones, explorando simultáneamente la totalidad del campo de lectura con una redundancia obstinada: recorridos incesantes puntuados de detenciones imperceptibles como si, para descubrir lo que busca, el ojo debiera barrer la página con intensa agitación, no regularmente, a la manera de una antena de televisión (como podría hacer pensar la idea de barrido), sino de manera aleatoria, desordenada, repetitiva, o, si se prefiere, ya que estamos en plena metáfora, como una paloma que picotea el suelo en busca de migajas de pan. Esta imagen es por cierto algo sospechosa, pero no obstante me parece característica, y no titubeo en extraer de ella algo que podría ser el punto de partida de una teoría del texto: leer es ante todo extraer de un texto elementos significantes, migajas de sentido, algo así como palabras clave que destacamos, comparamos, encontramos. Al verificar que están allí sabemos que estamos en el texto, que lo identificamos, que lo autentificamos, estas palabras clave pueden ser palabras (en las novelas policiales, por ejemplo; más aun en las producciones eróticas o que presumen de tales), pero también pueden ser sonoridades (rimas), modos de disposición en la página, giros de frase, particularidades tipográficas (por ejemplo, cuando se ponen en bastar-

* Trad. esp. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1986.

dilla ciertas *palabras* en *demasiados* textos de ficción, de crítica, o de crítica-ficción, contemporáneos), o aun secuencias narrativas enteras (cfr. Jacques Duchateau, «Lecture marginale de Peter Cheney», en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973, Idées).

Se trata, en cierto modo, de aquello que los teóricos de la información denominan reconocimiento formal: la busca de ciertos rasgos pertinentes permite pasar de esta sucesión lineal de letras, de espacios y de signos de puntuación que es ante todo un texto a lo que será su sentido cuando hayamos advertido, en diferentes etapas de la lectura, una coherencia sintáctica, una organización narrativa y lo que denominamos un «estilo».

Fuera de ciertos ejemplos clásicos y elementales, es decir, lexicales (leer es saber de inmediato que la palabra *couvent* [«empollando»; «convento»] designa o bien lo que hacen las gallinas una vez puesto el huevo, o bien un monasterio; que Fils Aymon no son *fils à coudre* [«hilos de coser»]), no sé con qué protocolos experimentales podríamos estudiar esta labor de reconocimiento; por mi parte, sólo tengo una confirmación negativa: el sentimiento de intensa frustración que me embargó durante mucho tiempo durante la lectura de la novelas rusas (tras enviudar de Anna Mijailovna Drubetskoi, Boris Timofeitch Ismailov pedía la mano de Katerina Lvovna Borissitch, que prefería a Ivan Mijailov Vasiliev) o cuando, a los quince años, quise descifrar los pasajes presuntamente audaces de las *Joyas indiscretas* («Sape turgentem spumantemque admovit ori priapum, simulque appressis ad labia labiis, fellatrice me lingua perfricuit...»).

Cierto arte del texto podría fundarse en el juego entre lo previsible y lo imprevisible, entre la espera y la decepción, la connivencia y la sorpresa: la presencia de giros cuidadosamente precisos salpicados al acaso con expresiones sutilmente triviales o francamente coloquiales (Claudel, Lacan) podría suministrar un ejemplo de ello; o, mejor aún: «Pero yo agito, usted algo flotará: ¿Una vejiga de zulú, dos dedos de loto?» (Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*), o las metamorfosis de Bolucra (Boulingra, Brelugat, Brolugat, Botugat, Botrulat, Brodugat, Bretoga, Butaga, Brelogat, Bretouilla, Brodrugat, etcétera) en *Le dimanche de la vie.*[2]

Cierto arte de la lectura —y no sólo la lectura de un texto, sino lo que llamamos la lectura de un cuadro, o la lectura de una ciudad— podría consistir en leer de costado, en llevar al texto una mirada oblicua (aunque ya no se trata de la lectura en su nivel fisiológico: ¿cómo enseñar a los músculos extraoculares a «leer de otro modo»?).

La voz, los labios

Se considera grosero mover los labios al leer. Nos han enseñado a leer haciéndonos leer en voz alta, luego hubo que desaprender lo que nos describieron como una mala costumbre, sin duda porque pone en evidencia la aplicación y el esfuerzo.

Ello no impide que los músculos cricoaritenoideos y cricotiroideos, tensores y constrictores de las cuerdas vocales y de la glotis, estén activos mientras leemos.

La lectura permanece inseparable de sus mímicas labiales y sus actividades vocales (hay textos que sólo deberían ser murmurados o susurrados; otros, que sería preciso poder gritar o martillar).

Las manos

No sólo los ciegos tienen inconvenientes para leer. También están los mancos: no pueden volver las páginas.

Las manos sólo sirven para volver las páginas. La difusión de los libros guillotinados priva al lector de hoy de dos grandes placeres: el de cortar las páginas (aquí, si yo fuera Sterne, intercalaría un capítulo sobre la gloria de los cortapapeles, desde el cortapapel de cartón obsequiado por las librerías cada vez que comprábamos un libro, hasta el cortapapel de bambú, de piedra pulida, de acero, pasando por los cortapapeles con forma de cimitarra —Túnez, Argelia, Marruecos—, de espada de matador —España—, de sable de samurai —Japón— y por esas cosas horribles enfundadas en cuerina que constituyen, con diversos objetos de la misma índole —tijeras, portalapiceros, caja de lápices, calendario universal, agenda, carpeta con secante, etcétera—, lo que denominamos un «juego de escritorio»); y el placer, aun mayor, de comenzar a leer un libro sin haber cortado las páginas. Recordemos (no hace tanto tiempo de esto) que los libros estaban plegados de tal modo que las páginas a cortar se alternaban así: ocho páginas donde había que cortar primero el borde superior, y luego, en dos etapas, los bordes laterales. Las ocho primeras se podían leer casi totalmente sin cortapapel; de las otras ocho podíamos leer, por supuesto, la primera y la última, y, levantándolas, la cuarta y la quinta. Pero nada más. Había en el texto lagunas que reservaban sorpresas y suscitaban expectativas.

Posturas

La posturología de la lectura está demasiado relacionada con las condiciones ambientales (que examinaré en un instante) como para que podamos abordarla por sí sola. Sería empero una búsqueda fascinante, intrínsecamente ligada a una sociología del cuerpo, y no podemos menos que asombrarnos de que ningún sociólogo ni antropólogo se haya interesado en emprenderla (a pesar del proyecto de Marcel Mauss que mencioné al principio de este artículo). En ausencia de todo estudio sistemático, no podemos sino bosquejar una enumeración sumaria: leer de pie (es el mejor modo de consul-

tar un diccionario); leer sentado, pero hay muchas maneras de estar sentado: los pies
en el suelo, los pies más altos que el asiento, el cuerpo reclinado (sofá, canapé), los codos apoyados en la mesa, etcétera;
leer acostado, acostado de espaldas, acostado de bruces, acostado de
costado, etcétera;
leer de rodillas (los niños que hojean un libro de figuras,
¿los japoneses?);
leer en cuclillas (Marcel Mauss: «Estar en cuclillas es, a mi entender, una posición interesante que podríamos
conservar en un niño. Desalentarla es un grave error. Toda la humanidad, excepto nuestras sociedades, la ha conservado»);
leer caminando. Pensamos ante todo en el cura que toma el fresco mientras lee el breviario. Pero también está el turista
que deambula por una ciudad extranjera con un plano en la mano, o que pasa ante los cuadros del museo leyendo la descripción que brindan las guías. O bien caminar por la campiña, libro en mano, leyendo en voz alta. Me parece que es cada vez más infrecuente.

II. El entorno

I have always been the sort of person who enjoys reading. When I have nothing else to do, I read.

CHARLIE BROWN

Podemos distinguir, muy burdamente, dos categorías de lectura, las que acompañan otra ocupación (activa o pasiva), y las que sólo se acompañan a sí mismas. La primera sería adecuada para un señor que hojea una revista mientras espera su turno en el consultorio del dentista, la segunda sería la adecuada para el mismo señor cuando, una vez en su casa, en paz con su dentadura, se sentara ante la mesa para leer los *Recuerdos de una embajada en China* del marqués de Moges.

En este caso leemos por leer, y la lectura es la única actividad de un momento determinado. Tenemos un ejemplo en los lectores sentados en la sala de lectura de una biblioteca; la biblioteca, además, es un sitio específicamente destinado a la lectura, uno de los únicos lugares donde la lectura es una ocupación colectiva (leer no es necesariamente una actividad solitaria, pero suele ser una actividad individual; suele ocurrir que leamos de a dos, sien contra sien, o por encima del hombro de otro, o que releamos, para otras personas, en voz alta; pero la idea de varias personas que leen lo mismo al mismo tiempo tiene algo de sorprendente: *Gentlemen* en un club, leyendo el *Times*; un grupo de campesinos chinos estudiando el *Libro rojo* de Mao.

Otro ejemplo me parece cabalmente ilustrado por un foto publicada hace años en *L'Express* en ocasión de un estudio de conjunto sobre las ediciones en Francia: representa a Maurice Nadeau, apoltronado en un cómodo diván, rodeado por pilas de libros más altas que él.

O bien un niño leyendo o tratando de leer el capítulo de historia natural sobre el cual teme que le pregunten al día siguiente.

Podríamos multiplicar los ejemplos sin dificultad. Creo que todos se vinculan cada vez que este «leer por leer» se asocia con una actividad de estudio, con algo que está en el orden laboral o profesional, en todo caso en el orden de la necesidad. Claro que se requeriría mayor precisión y, en particular, el hallazgo de criterios más o menos satisfactorios para distinguir el trabajo del no-trabajo. En el actual estado de cosas creo pertinente establecer este distingo: por una parte, la lectura que llamaremos profesional, a la cual hay que consagrarse por entero, convertir en objeto único de una hora o de un día; por la otra, una lectura que llamaremos del ocio, que siempre va acompañada por otra actividad.

Para el propósito que me ocupa, esto es lo que más me llama la atención en las maneras de leer: no que la lectura se considere como una actividad ociosa, sino que en general no pueda existir sola, es preciso que esté insertada en otra necesidad; es preciso que otra actividad la soporte: la lectura se asocia con la idea de un tiempo que se debe llenar, un tiempo muerto que se debe aprovechar para leer. Tal vez esta actividad portadora no sea sino el pretexto de la lectura, ¿pero cómo saberlo? Un señor que lee en la playa, ¿está en la playa para leer o lee porque está en la playa? ¿Acaso el frágil destino de Tristram Shandy le importa más que la insolación que está por sufrir en las pantorrillas? ¿No conviene, en todo caso, interrogar estos ámbitos de la lectura? Leer no es sólo leer un texto, descifrar signos, recorrer líneas, explorar páginas, atravesar un sentido; no es sólo la comunión abstracta entre autor y lector, la boda mística de la Idea y el Oído. Es, al mismo tiempo, el ruido del metro, o el bamboleo de un vagón de ferrocarril, o el calor del sol en una playa y los niños que juegan un poco más lejos, o la sensación del agua caliente en la bañera, o la espera del sueño...

Un ejemplo me permitirá precisar el sentido de esta interrogación que por otra parte podemos considerar, con todo derecho, absolutamente ociosa: hace varios años yo cenaba con unos amigos en un pequeño restaurante (entrada, plato del día, queso o postre); en otra mesa cenaba un filósofo que ya gozaba de justa reputación; cenaba solo, leyendo un texto mimeografiado que seguramente era una tesis. Leía entre un plato y otro, y a menudo entre un bocado y otro, y mis amigos y yo nos preguntamos cuál sería el efecto de esa doble actividad, cómo se mezclaban ambas, qué sabor tenían las palabras y qué sentido tenía el queso: un

bocado, un concepto, un bocado, un concepto... ¿Cómo se masticaba un concepto, cómo se tragaba, cómo se digería? ¿Y cómo dar cuenta del efecto de este doble alimento, cómo describirlo, cómo mensurarlo?

La enumeración que sigue, bosquejo de una tipología de situaciones de lectura, no responde sólo al mero placer de enumerar. Creo que puede prefigurar una descripción global de las actividades urbanas en la actualidad. En la enmarañada red de los ritmos cotidianos se insertan por doquier lapsos, fragmentos, playas de lectura, como si los imperativos horarios la hubieran ahuyentado de nuestra vida, pero, al recordar la época de la infancia en que pasábamos el mediodía del jueves tendidos en una cama en compañía de los tres mosqueteros y de los hijos del capitán Grant, permitiéramos que la lectura se deslizara subrepticiamente en los intersticios y los desgarrones de nuestra vida adulta.

Lapsos

Podemos clasificar las lecturas según el tiempo que ocupan. Los lapsos vendrían primero. Leemos al esperar, en la peluquería, en el consultorio del dentista (lectura distraída por el temor); al hacer cola delante del cine, leemos el programa de los cines; en la administración (seguridad social, cheques postales, objetos encontrados, etcétera) mientras esperamos que llamen nuestro número.

Cuando saben que habrá una larga espera a las puertas de un estadio o de la Ópera, los futuros espectadores se llevan un asiento plegable y un libro.

El cuerpo

Podemos clasificar las lecturas según las funciones corporales:

El alimento: leer mientras se come (ver más atrás). Abrir la correspondencia, desplegar el diario, mientras se toma el desayuno.

El baño: muchos consideran que la lectura durante el baño es un placer supremo. A menudo, sin embargo, la idea es mucho más grata que su realización; la mayoría de las bañeras resultan incómodas y, sin un equipo especial —atril, cojín flotante, toallas y grifos de fácil acceso— y precauciones especiales, leer en el baño es tan incómodo como, por ejemplo, fumar un cigarrillo; he aquí un pequeño problema de la vida cotidiana que los *diseñadores* deberían tener en cuenta.

Las necesidades naturales: Luis XIV daba audiencia en su silla retrete. Era algo muy corriente en la época. Nuestras sociedades se han vuelto mucho más discretas (cfr. *El fantasma de la libertad*). Sin embargo, el retrete sigue siendo un lugar privilegiado para la lectura. Entre el vientre que se alivia y el texto se instaura una relación profunda, algo así como una intensa disponibilidad, una receptividad amplificada, una felicidad de lectura: un encuentro de lo visceral y lo sensible sobre el cual, a mi juicio, nadie se ha expresado mejor que Joyce: «Bien instalado en el asiento desplegó el diario y volvió las páginas sobre las rodillas desnudas. Lo nuevo y lo habitual. Ninguna urgencia. Retengamos un poco nuestra noticia sobresaliente. *El golpe maestro de Matcham*. Por el señor Philip Beaufroy, Círculo de Teatrómanos, Londres. El autor recibió el premio de una guinea por columna. Tres y media. Tres libras tres. Tres libras trece chelines seis.

»Impasible se puso a leer, conteniéndose, la primera columna; luego, cediendo y resistiendo, abordó la segunda. En la mitad de la columna, dejó que sus entrañas se aliviaran a gusto mientras él leía, leía sin prisa. La ligera constipación de ayer, solucionada. No tan grave, espero, como para producir hemorroides. No, justo lo necesario. Eso es. Constipado, una tableta de cáscara sagrada. La vida podía ser así» (*Ulises*).

El sueño: se lee mucho antes de dormir, y a menudo para dormirse, más aun cuando no se concilia el sueño. Hay un gran placer en descubrir, en una casa donde nos invitaron a pasar el fin de semana, libros que no leímos pero que sentíamos deseos de leer, o libros familiares que no leíamos desde hacía mucho tiempo. Nos llevamos una docena al dormitorio, los leemos, los releemos, casi hasta la mañana.

El espacio social

Rara vez se lee durante el trabajo, a menos que el trabajo consista precisamente en leer.

Las amas de casa leen en las plazas mientras miran jugar a los hijos.

Los curiosos vagabundean en las librerías de lance, o van a leer las noticias expuestas en las puertas de las oficinas de los diarios.

Los consumidores leen el diario vespertino mientras toman un aperitivo en la terraza de un café.

Transportes

Se lee mucho al ir o al volver del trabajo. Podríamos clasificar las lecturas según el medio de transporte: el coche y el autocar no sirven (leer produce dolor de cabeza); el autobús es más apropiado, pero allí los lectores son más infrecuentes de lo que podríamos pensar, sin duda a causa del espectáculo de la calle.

El lugar donde se lee es en el subterráneo. Eso podría ser casi una definición. Me asombra que el ministro de Cultura o el secretario de Estado encargado de las universidades, aún no haya exclamado: «Basta, señores, basta de reclamar dinero para las bibliotecas: ¡la verdadera biblioteca del pueblo es el subterráneo!» (salva de aplausos en los bancos de la mayoría).

Desde el punto de vista de la lectura, el subterráneo ofrece dos ventajas: la primera es que un trayecto en subterráneo dura un tiempo determinado casi con exactitud (alrededor de un minuto y medio por estación), ello permite regular la lectura: dos páginas, cinco páginas, un capítulo entero, según la longitud del trayecto. La segunda ventaja es la recurrencia bicotidiana y pentasemanal del trayecto. El libro comenzado el lunes por la mañana se terminará el viernes por la tarde...

Viajes

Se lee mucho cuando se está de viaje. Incluso se le consagra una literatura especial, llamada literatura de estación. Sobre todo, se lee en los trenes. En los aviones se suele hojear revistas. Los viajes en barco son cada vez más raros. Desde el punto de vista de la lectura, por lo demás, un barco no es sino una *chaise longue* (ver más adelante).

Varios

Leer en vacaciones. Lecturas de veraneantes. Lecturas de agüistas. Lecturas de turistas.

Leer cuando uno está enfermo, en casa, en el hospital, en convalecencia.

Etcétera.

A lo largo de estas páginas, no me interesé en lo que se leía, fuera libro, diario o prospecto. Sólo en el hecho de que se leía, en diversos lugares, en diversos momentos. ¿En qué se transforma el texto, qué permanece de él? ¿Cómo se percibe una novela que se extiende entre las estaciones Montgallet y Jacques-Bonsergent? ¿Cómo se opera esta trituración del texto, este hacerse cargo interrumpido por el cuerpo, por los otros, por el tiempo, por las fricciones de la vida colectiva? Son preguntas que me planteo, y no creo que planteárselas sea inútil para un escritor.

NOTAS

1. Excepto los ciegos, que leen con los dedos. Excepto, también, aquellos a quienes leemos: en las novelas rusas, las duquesas con sus damas de compañía, las damas francesas de buena familia arruinadas por la revolución; en las novelas de Erckmann-Chatrian, los campesinos que no saben leer, reunidos al anochecer (gran mesa de madera, escudillas, picheles, gatos junto a la chimenea, perros junto a la puerta) alrededor de alguien que lee la carta del hijo herido en la guerra, la Biblia o el almanaque; o los abuelos de Maurice, a quienes Daudet visita mientras una huerfanita deletrea la vida de san Ireneo: «De-in-me-dia-to-dos-leones-se-lan-zan-so-bre-él-y-lo-de-vo-ran...».

2. Creo que hay dos citas apropiadas para precisar lo precedente y para ampliar sus alcances; la primera pertenece a Roger Price (*El cerebro de pamplinas*): «Un libro purgado (no confundir con un libro expurgado ni con un libro no expurgado) es un libro donde el editor añadió con lápiz cierta cantidad de palabras obscenas»; la segunda pertenece a *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes: «Hébert jamás comenzaba un número de *Père Duchêne* sin intercalar algunas interjecciones insultantes. Estas groserías no significaban nada, pero señalaban».

Especies de espacios

Proemio

El objeto de este libro no es exactamente el vacío, sino más bien lo que hay alrededor, o dentro. Pero, en fin, al principio, no hay gran cosa: la nada, lo impalpable, lo prácticamente inmaterial: la extensión, lo exterior, lo que es exterior a nosotros, aquello en medio de lo cual nos desplazamos, el medio ambiente, el espacio del entorno.

El espacio. No tanto los espacios infinitos, aquellos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaba provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersiderales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos, al menos en principio: las ciudades, por ejemplo, o los campos, o los pasillos del metropolitano, o un jardín público.

Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizá debería ser efectivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso. Es real, evidentemente, y en consecuencia es verosímilmente racional. Se puede tocar. Incluso se puede uno abandonar a los sueños. Nada, por ejemplo, nos impide concebir cosas que no serían ni las ciudades ni los campos (ni las afueras); o los pasillos del metropolitano que serían al mismo tiempo los jardines. Nada tampoco nos impide imaginar un metro en pleno campo (he visto ya incluso publicidad sobre este tema, pero —¿cómo decir?— era una campaña publicitaria) [*N. del T.*: «en pleine campagne»/«campagne publicitaire»: el juego de los significantes se pierde en español]. Lo que es seguro, en todo caso, es que en una época sin duda demasiado lejana como para que alguien de nosotros haya guardado un recuerdo suficientemente preciso, no había nada de esto: ni pasillos, ni jardines, ni ciudades, ni campos. El problema no es tanto el de saber cómo hemos llegado hasta aquí, sino simplemente reconocer que hemos llegado, que estamos aquí: no hay un espacio, un bello espacio, un bello espacio alrededor, un bello espacio alrededor de nosotros; hay cantidad de pequeños trozos de espacios, y uno de esos trozos es un pasillo metropolitano, y otro de esos trozos es un jardín

público; otro (aquí entramos rápidamente en espacios mucho más particularizados), de talla más bien modesta en su origen, ha conseguido dimensiones colosales y ha terminado siendo París, mientras que un espacio vecino, no menos dotado en principio, se ha contentado con ser Pontoise. Otro más, mucho más grande, y vagamente hexagonal, ha sido rodeado de una línea de puntos (innumerables acontecimientos, algunos de ellos particularmente graves, han tenido su única razón de ser en el trazado de esta línea de puntos) y se decidió que todo lo que se encontrara *dentro* de la línea de puntos estaría pintado de violeta y se llamaría Francia, mientras que todo lo que se encontraba *fuera* de la línea de puntos estaría pintado de un color diferente (pero, fuera de dicho hexágono, no se tendía a colorear de un modo uniforme: tal trozo de espacio quería su propio color, y tal otro quería uno distinto; de ahí el famoso problema topológico de los cuatro colores, todavía sin resolver en nuestros días) y se llamaría de otra manera (de hecho, durante no pocos años se ha insistido mucho en pintar de violeta —y al mismo tiempo llamar Francia— trozos de espacio que no pertenecían al susodicho hexágono, e incluso a menudo estaban muy lejos, pero en general no se han consolidado demasiado).

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y suertes, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no darse un golpe.

[...]

La página

Escribo...

Escribo: escribo...
Escribo: «escribo...»
Escribo que escribo...
etc.

Escribo: trazo palabras sobre una página.

Letra a letra, un texto se forma, se afirma, se consolida, se fija, cuaja:

una línea estrictamente h
o
r
i
z
o
n
t
a
l

se deposita sobre la hoja blanca, ennegrece el espacio virgen, le da un sentido, lo vectoriza:

de izquierda a derecha

d
e

a
r
r
i
b
a

a
b
a
j
o

Antes no había nada, o casi nada; después, no demasiado, unas líneas, pero suficientes para que haya un arriba y un abajo, un principio y un fin, una derecha y una izquierda, un anverso y un reverso.

El espacio de una hoja de papel (modelo reglamentario internacional, usado en la administración, de venta en todas las papelerías) mide 623,7 cm². Hay que escribir un poco más de dieciséis páginas para ocupar un metro cuadrado. Si el formato medio de un libro es 21 x 29,7 cm y desollamos todas las obras impresas conservadas en la Biblioteca Nacional y extendemos cuidadosamente sus páginas unas junto a otras, podríamos cubrir enteramente la isla de Santa Elena o el lago de Trasimeno.

También podríamos calcular la cantidad de hectáreas de bosque que fue necesario talar para producir el papel necesario con que imprimir las obras de Alejandro Dumas (padre), quien, recordémoslo, se hizo construir una torre cada una de cuyas piedras llevaba grabado el título de uno de sus libros.

Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro.

Suscito *espacios en blanco*, *espacios* (saltos en el sentido: discontinuidades, pasos, transiciones).

Escribo
en el
margen...

Hago
un párrafo aparte. Remito a una nota a pie de página[1]
Cambio de hoja.

Pocos acontecimientos hay que no dejen al menos una huella escrita. Casi todo, en un momento u otro, pasa por una hoja de papel, una página de cuaderno, una

1. Me gustan mucho los reenvíos a pie de página, incluso si no tengo nada particular que precisar.

hoja de agenda o no importa qué otro soporte de fortuna (un billete de metro, el margen de un periódico, un paquete de cigarrillos, el dorso de un sobre, etc.) sobre el que se inscriben, a velocidad variable y según técnicas diferentes en cada lugar, hora o humor, los más diversos componentes de la vida ordinaria: en lo que a mí concierne (pero sin duda es un ejemplo demasiado bien buscado, ya que una de mis principales actividades es precisamente la de escribir), desde una dirección tomada al vuelo, una cita anotada a toda prisa, un cheque, un sobre o un paquete, hasta la redacción laboriosa de una carta administrativa, rellenar con gran fastidio un formulario (declaración-de-impuestos, hoja-de-baja, petición-de-cobro-automático-de-recibos-de-gas-y-de-electricidad, hoja-de-abono, contrato, arriendo, acta, recibo, etc.) o la lista de las compras más urgentes (café, azúcar, serrín para el gato, libro de Baudrillard, bombilla de 75 watios, pilas, ropa, etc.), desde la resolución de crucigramas de Robert Scipion que no son moco de pavo hasta la copia de un texto por fin en limpio, desde notas tomadas en una conferencia cualquiera hasta un garabato instantáneo de algo que podría ser útil (un juego de palabras, un chorro de palabras [*N. del T.*: nótese el juego de palabras entre *jeu* y *jet* que se pierde en español], un juego de letras o eso que llamamos normalmente una «idea»), desde un «trabajo» literario (escribir, sí, ponerse ante la mesa y escribir, ponerse ante la máquina y escribir, escribir durante todo un día, o durante toda una noche, esbozar un proyecto, poner grandes *I* y pequeñas *a*, hacer bocetos, poner una palabra al lado de otra, mirar en un diccionario, recopiar, releer, rayar, desechar, reescribir, clasificar, encontrar, esperar a que llegue, tratar de arrancar algo que se parezca a un texto a algo que siempre parecerá un embadurnamiento inconsistente, conseguirlo, no conseguirlo, sonreír —a veces—, etc.) hasta un trabajo sin más (elemental, alimentario): en una revista que proporciona, en el dominio de las ciencias de la vida (*life sciences*), el sumario de casi todas las demás, marcar los títulos susceptibles de interesar a investigadores para quienes se me ha encargado conseguir la documentación bibliográfica, redactar fichas, reunir referencias, corregir pruebas, etc.

Et coetera.

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra no se separaba del mar más que por una cinta de texto continua. El alef, ese lugar borgesiano en que el mundo entero es simultáneamente visible, ¿no deja de ser un alfabeto?

Espacio inventario, espacio inventado: el espacio comienza con ese mapa modelo que, en las antiguas ediciones del Petit Larousse, representaba, en 60 cm², algo así como 65 términos geográficos milagrosamente juntos, deliberadamente abstractos: aquí el desierto, con su oasis, su ued y su chott, aquí la fuente y el arroyo, el torrente, la ría, el canal, el afluente, el río, el estuario, la desembocadura y el delta, aquí el mar y sus islas, su archipiélago, sus islotes, sus arrecifes, sus escollos, sus batientes, su cordón de litoral, y aquí el estrecho, y el istmo, y la península, y la ensenada y la bocana, y el golfo y la bahía, y el cabo y la caleta, y la punta, y el promontorio, y la península, aquí la laguna y el acantilado, aquí las dunas, aquí la playa, y las albuferas, y las marismas, aquí el lago, y aquí las montañas, el pico, el glaciar, el volcán, las estribaciones, la ladera, el puerto de montaña, el desfiladero, aquí la llanura, y la meseta, y el collado, y la colina; aquí la ciudad y su rada, y su puerto, y su faro...

Simulacro de espacio, simple pretexto con nomenclatura: pero ni siquiera hace falta cerrar los ojos para que ese espacio suscitado por las palabras, espacio de diccionario únicamente, espacio sólo de papel, se anime, se pueble, se llene: un largo tren de mercancías arrastrado por una locomotora de vapor pasa por un viaducto; gabarras cargadas de grava surcan los canales; pequeños veleros maniobran en el lago; un gran transatlántico escoltado por remolcadores penetra en la rada; unos niños juegan al balón en la playa; por las sombrías sendas del oasis un árabe tocado con un gran sombrero de paja pasa a trote corto en su asno...

Las calles de la ciudad están llenas de automóviles. Un ama de casa con un pañuelo en la cabeza sacude una alfombra por la ventana. En los jardines de las afueras decenas de jardineros podan árboles frutales. Un destacamento militar presenta armas mientras un oficial con faja tricolor descubre, para su inauguración, la estatua de un general.

Hay vacas en los prados, viticultores en las viñas, leñadores en los bosques, cordadas de alpinistas en las montañas. Hay un cartero que sube penosamente con su bicicleta por una carretera llena de curvas. Hay unas lavanderas en la orilla del río, y unos peones camineros en la orilla de los caminos, y unas granjeras que dan de comer a las gallinas. Hay unos niños que salen al patio de la escuela en fila de a dos. Hay una mansión de finales de siglo completamente sola en medio de grandes edificios de cristal. Hay unas pequeñas cortinas de vichy en las ventanas, unos consumidores en las terrazas de los cafés, un gato que se calienta al sol, una señora cargada de paquetes que llama a un taxi, un centinela que monta guardia ante un edificio público. Hay unos basureros que llenan unos volquetes, unos revocadores de fachadas que instalan un andamio. Hay nodrizas en las plazoletas, libreros a lo largo de los paseos; hay cola ante la panadería, hay un señor que pasea a su perro, otro que lee su periódico sentado en un banco, otro mira a los obreros que están demoliendo una manzana de casas. Hay un agente que regula el tráfico. Hay pájaros en los árboles, marineros en el río,

pescadores junto a los ribazos. Hay una tendera que levanta la persiana metálica de su tienda. Hay vendedores de castañas, poceros, vendedores de periódicos. Hay gente que va al mercado.

Los lectores estudiosos leen en las bibliotecas. Los profesores dan sus clases. Los estudiantes toman apuntes. Los contables alinean columnas de cifras. Los aprendices de pasteleros envuelven con nata filas enteras de petisús. Los pianistas hacen sus gamas. Sentados ante su mesa, meditabundos y concentrados, los escritores alinean palabras.

Imagen de Épinal. Espacio tranquilizador.

[...]

El inmueble

Proyecto de novela

Me imagino un inmueble parisino cuya fachada ha desaparecido —una especie de equivalente del tejado levantado en *El diablo cojuelo* o de la escena de juego del Go representada en el *Gengi monogatori emaki*— de modo que, desde el entresuelo a las buhardillas, todas las habitaciones que se encuentran en el frente sean instantánea y simultáneamente visibles.

La novela —cuyo título es *La vida instrucciones de uso*— se limita (si puedo emplear este verbo para un proyecto cuyo desarrollo final alcanzará algo así como cuatrocientas páginas) a describir las habitaciones puestas así al descubierto y las actividades que en ellas se desarrollan, todo ello según procesos formales en cuyo detalle no me parece necesario entrar aquí, pero cuyos solos enunciados me parece que tienen algo de seductor: poligrafía del caballo (y lo que es más, adaptada a un damero de 10 x 10), pseudo-quenina de orden 10, bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 (aquel que dijo Euler que no existía, pero que fue descubierto en 1960 por Bose, Parker y Shrikande).

Los orígenes de este proyecto son muchos. Uno de ellos es un dibujo de Saul Steinberg, aparecido en *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952), que representa un edificio (sabemos que es un edificio porque junto a la puerta de entrada hay un cartel con la inscripción *No vacancy*) del que una parte de la fachada ha sido eliminada, dejando ver el interior de unas veintitrés habitaciones (digo unas, porque hay otras que están por detrás y no se ven): el solo inventario —y no sería ni siquiera exhaustivo— de los elementos del mobiliario y de las acciones representadas tiene algo de auténticamente vertiginoso:

3 cuartos de baño; el del 3.º está vacío; en el del 2.º, una mujer se está bañando; en la planta baja, un hombre toma una ducha
3 chimeneas, de tamaño diferente, pero alineadas. Ninguna funciona (nadie hace fuego en ellas, si se prefiere); las del 1.º y del 2.º están equipadas con morillos; la del 1.º está cortada en dos por un tabique que divide igualmente las molduras y el rosetón del techo
6 arañas y 1 móvil tipo Calder
5 teléfonos
1 piano vertical y su taburete
10 individuos adultos de sexo masculino, de los cuales
  1 bebe un vaso
  1 escribe a máquina
  2 leen el periódico, uno está sentado en un sofá, el otro está estirado en un diván
  3 duermen
  1 se ducha
  1 come tostadas
  1 atraviesa el umbral de una habitación en la que hay un perro
10 individuos adultos de sexo femenino, de las cuales
  1 está ociosa
  1 está sentada
  1 tiene un bebé en sus brazos
  2 leen; la una, sentada, el periódico; la otra, acostada, una novela
  1 lava los platos
  1 se baña
  1 hace punto
  1 come tostadas
  1 duerme
6 niños de corta edad, de los que 2 sin duda son niñas y 2 sin duda son niños
2 perros
2 gatos
1 oso con ruedas
1 caballito con ruedas
1 un trenecito
1 muñeca en su coche
6 ratas o ratones
no pocas termitas (no es seguro que se trate de termitas; en todo caso una especie de animales que viven en el suelo y las paredes)
al menos 38 cuadros o grabados enmarcados
1 máscara negra
29 lámparas (además de las arañas)
10 camas
1 cama de niño
3 divanes de los cuales uno sirve de cama a duras penas
4 cocinas más bien tipo americano
7 habitaciones con parquet
1 alfombra
2 alfombrillas o pies de cama
9 habitaciones con suelo enmoquetado seguramente
3 habitaciones embaldosadas
1 escalera interior
8 veladores
5 mesas bajas
5 pequeñas bibliotecas
1 estantería llena de libros

2 péndulos
5 cómodas
2 mesas
1 despacho con cajones y con un cartapacio y un tintero
2 pares de zapatos
1 taburete de baño
11 sillas
2 sofás
1 cartera de cuero
1 albornoz de baño
1 guardarropa
1 despertador
1 peso
1 cubo de pedal
1 sombrero puesto en un colgador
1 traje en una percha
1 americana colocada sobre el respaldo de una silla
ropa secándose
3 pequeños armarios de baño
varias botellas y frascos
numerosos objetos difícilmente identificables (relojes, ceniceros, gafas, vasos, platillos llenos de cacahuetes, por ejemplo)

Y no hemos descrito más que la parte «des-fachada» del inmueble. El cuarto restante del dibujo aún permite censar un trozo de acera cubierto de detritos (periódico viejo, lata de conservas, tres sobres), un cubo de basura demasiado lleno, un porche suntuoso, ya vetusto, y cinco personajes en las ventanas: en el segundo, entre tiestos de flores, un anciano fumándose una pipa y su perro, un pájaro en su jaula, una mujer y su hija.

Me parece que es verano. Deben de ser las ocho de la tarde (curiosamente los niños no se han acostado todavía). Todavía no se ha inventado la televisión. Tampoco se ve ningún aparato de radio. La propietaria del inmueble es sin duda la señora que hace punto (no está en el 1.°, como creí al principio, sino, dada la posición del porche, en la planta baja, y lo que llamé planta baja es en realidad un sótano: la casa no tiene más que dos pisos): la propietaria ha sufrido algún revés de la fortuna que le ha obligado no solamente a transformar su casa en apartamentos, sino a partir en dos sus dos mejores habitaciones.

Un examen un poco más atento del dibujo permitiría extraer fácilmente los detalles de una voluminosa novela: es evidente, por ejemplo, que nos encontramos en una época en que está de moda el pelo rizado (tres mujeres se han puesto rulos); el caballero que duerme en su poco confortable diván es seguramente un profesor: a él pertenece la cartera de cuero y tiene sobre su despacho algo que se parece mucho a un fajo de exámenes; la señora que está ociosa es la madre de la jovencita que está sentada, y es muy verosímil que el señor que se apoya en la chimenea, con un vaso en la mano y mirando con cierta perplejidad el móvil estilo Calder, sea su futuro yerno; en cuanto a su vecino, que tiene cuatro hijos y un gato, parece consagrarse a la máquina de escribir como alguien de quien el editor esperara el manuscrito desde hace tres semanas...

[...]

Nos servimos de nuestros ojos para ver. Nuestro campo visual nos desvela un espacio limitado: algo vagamente redondo, que se para muy deprisa a izquierda y a derecha, y que no baja ni sube demasiado. Si ponemos los ojos bizcos, llegamos a ver la punta de la nariz; si levantamos la vista, vemos que existe un arriba; si bajamos los ojos, vemos que hay un abajo; si volvemos la cabeza, primero en un sentido, luego en otro, no llegaremos a ver completamente todo lo que hay alrededor nuestro; debemos girar todo el cuerpo para poder ver lo que había detrás.

Nuestra mirada recorre el espacio y nos da la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un alto y un bajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos.

Cuando nada impide nuestra mirada, nuestra mirada llega muy lejos. Pero si no encuentra nada, no ve nada; sólo ve lo que encuentra: el espacio es lo que frena la mirada, con lo que topa la vista: el obstáculo: ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: el espacio es cuando se hace un ángulo, cuando se para, cuando hay que volver para que comience de nuevo. El espacio no tiene nada de ectoplásmico; tiene bordes, no va en todos los sentidos, hace todo lo que tiene que hacer para que los raíles del ferrocarril se encuentren mucho antes del infinito.

[Trad.: Jesús Camarero]

*W o el recuerdo de la infancia**

[...]

Yo no tengo recuerdos de infancia. Hasta los doce años, más o menos, mi historia no ocupa más que unas pocas líneas: perdí a mi padre a los cuatro años y a mi madre a los seis; pasé la guerra en distintas pensiones de Villard-de-Lans. En 1945 me adoptaron la hermana de mi padre y su marido.

Durante mucho tiempo esta ausencia de historia me tranquilizó: su sequedad objetiva, su evidencia ostensible, su inocencia, me protegían; pero, ¿de qué me protegían sino precisamente de mi historia, de mi historia vivida, de mi historia real, de mi historia mía que, cabe suponerlo, no era seca, objetiva, ostensiblemente evidente ni evidentemente inocente?

«Yo no tengo recuerdos de infancia»: formulaba esta afirmación con seguridad, casi con una especie de desafío. No cabía interrogarme sobre esta cuestión. No estaba escrita en mi programa. Estaba dispensado de ella: otra historia, la Grande, la Historia con su gran hache, ya había respondido por mí: la guerra, los campos.

A los trece años inventé, relaté y dibujé una historia. Más tarde la olvidé. Hace siete años, una tarde, en Venecia, repentinamente, me acordé de que esta historia se llamaba «W» y de que era, en cierto modo, si no la historia, sí al menos una historia de mi infancia.

Aparte del título bruscamente restituido, no tenía prácticamente ningún recuerdo de *W*. Todo lo que sabía al respecto cabe en menos de dos líneas: la vida de una sociedad exclusivamente preocupada por el deporte en un islote de Tierra de Fuego.

Una vez más las trampas de la escritura quedaron situadas. Una vez más fui como un niño que juega al escondite y que no sabe qué teme o desea más, si permanecer escondido o ser descubierto.

Más tarde reencontré algunos de los dibujos que había hecho hacia los trece años. Gracias a ellos reinventé *W* y lo escribí, mientras lo iba publicando por entregas en *La Quinzaine Littéraire* entre septiembre de 1969 y agosto de 1970.

Hoy, cuatro años más tarde, me propongo poner un término —y con ello quiero decir tanto «trazar sus límites» como «dar un nombre»— a este lento descifrar miento. *W* se parece tan poco a mi fantasma olímpico como este fantasma olímpico se parecía a mi infancia. Pero tanto en la red que tejen como en la lectura que hago yo al respecto, sé que se halla inscrito y descrito el camino que he recorrido, el caminar de mi historia y la historia de mi caminar.

[...]

No sé en qué punto se rompieron los hilos que me ligan a mi infancia. Como todas las personas, o casi todas, tuve un padre y una madre, un orinal, una cuna, un sonajero y más tarde una bicicleta, que al parecer nunca cabalgaba sin lanzar gritos de terror ante la sola idea de que le levantaran o incluso le quitaran las dos ruedecillas laterales que garantizaban mi estabilidad. Como todas las personas, lo he olvidado todo sobre los primeros años de mi existencia.

Mi infancia forma parte de las cosas de las que sé que no sé gran cosa. Está a mis espaldas y sin embargo es el suelo sobre el que he crecido, me ha pertenecido, cualquiera que sea mi empeño en afirmar que ya no me pertenece. Durante mucho tiempo he intentado ocultar o enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto inofensivo del huérfano, del no engendrado, del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido ni Toisón de Oro, sino quizá horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida. A pesar de no haber dispuesto de más ayuda para apuntalar mis recuerdos improbables que la prestada por fotos amarillentas, testimonios escasos y documentos insignificantes, no tengo más remedio que evocar lo que durante demasiado tiempo he llamado lo irrevocable; lo que fue, lo que se interrumpió, lo que fue clausurado; lo que indudablemente fue para no ser ya hoy, pero también lo que fue para que yo sea todavía.

* * *

Mis dos primeros recuerdos no son completamente inverosímiles, aunque sea evidente que las numerosas variantes y seudoprecisiones que he introducido en las relaciones —habladas o escritas— que de ellas he hecho los han alterado profundamente, si no los han desnaturalizado por completo.

El primer recuerdo tendría por marco la rebotica de mi abuela. Tengo tres años. Estoy sentado en el centro de la habitación, entre periódicos yiddish diseminados. El círculo de la familia me rodea por completo: en mí esta sensación de estar rodeado no va acompañada de ningún sentimiento aplastante o de amenaza; por el contrario, es protección cálida, es amor; ahí está toda la familia, la totalidad, la integridad de la familia, reunida en torno al niño que acaba de nacer (sin embargo, ¿no he dicho hace un momento que tenía tres años?) como una muralla infranqueable.

Todo el mundo se extasía ante el hecho de que yo haya señalado una letra hebrea identificándola: el signo tendría la forma de un cuadrado abierto por el ángulo inferior izquierdo, algo así como:

* Trad. esp. de Alberto Clavería, Barcelona, Península, 1987.

y su nombre sería gammeth o gammel.[1] Toda la escena, por su tenia, por su suavidad y por su luz me recuerda a un cuadro, quizá de Rembrandt, quizá inventado, titulado *Jesús ante los doctores*.[2]

El segundo recuerdo es más breve; más bien se parece a un sueño; creo que es todavía más una fábula que el primero; hay en él diversas variantes que al superponerse tienden a volverlo cada vez más ilusorio; su enunciado más simple sería el siguiente: mi padre vuelve del trabajo; me da una llave. En una variante la llave es de oro; en otra no se trata de una llave de oro sino de una moneda de oro; en otra más, cuando mi padre vuelve del trabajo yo estoy en el orinal; finalmente, en otra, mi padre me da una moneda, yo me la trago, se arma un lío y al día siguiente la encuentran entre mis heces.

[...]

Nací el sábado siete de marzo de 1936 hacia las nueve de la noche en una maternidad situada en la calle del Atlas número 19, en París, distrito 19. Fue mi padre, creo, quien fue a inscribirme al ayuntamiento. Me dio un único nombre —Georges— y declaró que yo era francés.[3] Tanto él como mi madre eran polacos. Mi padre aún no tenía veintisiete años y mi madre no había cumplido los veintitrés. Llevaban casados año y medio. Aparte del hecho de que vivían a pocos metros de distancia el uno del otro, no sé exactamente en qué circunstancias se habían conocido. Yo era su primer hijo. Tuvieron un segundo en 1938 o 1939, una niña a la que llamaron Irène, que no vivió más que unos días.[4]

Durante mucho tiempo creí que la fecha en que Hitler entró en Polonia era el 7 de marzo de 1936. Me equivocaba de fecha o de país, pero en el fondo no tenía gran importancia. Hitler ya estaba en el poder y los campos funcionaban muy bien. No era en Varsorvia donde Hitler había entrado, pero bien hubiera podido serlo, o en el corredor de Dantzig, o en Austria, o en el Sarre, o en Checoslovaquia. Lo que sí es seguro es que ya había empezado una historia que pronto había de llegar a ser, para mí y para todos los míos, vital, es decir, generalmente mortal.[5]

[...]

Tengo una foto de mi padre y cinco de mi madre (en el revés de la foto de mi padre intenté escribir con pizarrín, una noche en que estaba borracho, seguramente en 1955 o 1956: «Algo huele a podrido en Dinamarca». Pero ni siquiera conseguí escribir el final de la cuarta palabra). No tengo más recuerdo de mi padre que el de aquella llave o moneda que debió de darme una tarde al volver del trabajo. El único recuerdo que me queda de mi madre es el del día en que me acompañó a la estación de Lyon, desde donde partí, con un convoy de la Cruz Roja, hacia Villard-de-Lans: aunque no tengo nada roto, llevo el brazo en cabestrillo. Mi madre me compra un Charlot titulado *Charlot paracaidista*: en la portada ilustrada, las correas del paracaídas no son sino tirantes del pantalón de Charlot.

El proyecto de escribir mi historia tomó forma casi al mismo tiempo que mi proyecto de escribir. Los dos textos siguientes tienen más de quince años. Los copio sin cambiar nada, remitiendo a notas las rectificaciones y comentarios que actualmente considero necesario añadir.

[...]

De esta época datan las primeras lecturas de que me acuerdo. Echado boca abajo en mi cama, devoraba los libros que me pasaba mi primo Henri.

Uno de estos libros era una novela tipo folletín. Creo que se llamaba *La vuelta al mundo de un pequeño parisino* (este título existe, pero hay otros muchos muy parecidos: *La vuelta a Francia de un pequeño parisino*, *La vuelta al mundo de un niño de quince años*, *La vuelta a Francia de dos niños*, etc.). No era uno de esos grandes libros rojos como los de Julio Verne de la colección Hetzel, sino un grueso volumen encuadernado que reunía numerosos fascículos cada uno de los cuales tenía una cubierta ilustrada. Una de esas cubiertas representaba a un niño de unos quince años que avanzaba por un sendero muy estrecho excavado a media altura de un alto acantilado que daba a un precipicio sin fondo. Esta imagen clásica de la novela de aventuras (y de los westerns) ha permanecido familiar para mí hasta el punto de que siempre he creído haber visto otras casi equivalentes en libros leídos mucho más tarde —como *El castillo de los Cárpatos* o *Matías Sandorf*— en que incluso recientemente las he buscado en vano.

El segundo libro era *Michaël, perro de circo*, uno de cuyos episodios, por lo menos, se grabó en mi memoria, el del atleta al que cuatro caballos van a intentar descuartizar. Pero de hecho no es de sus miembros de lo que tiran los caballos, sino de cuatro cables de acero dispuestos en *x* que están disimulados bajo las ropas del atleta: él sonríe bajo esta pretendida tortura, pero el director del circo le exige que muestre los signos del sufrimiento más atroz.

El tercer libro era *Veinte años después*, del que mi memoria exagera demasiado la impresión que me produjo, quizá por ser el único de los tres libros que he releído posteriormente y que todavía hoy releo: tengo la impresión de que conocía este libro de memoria y de que había asimilado tantos detalles del mismo que releerlo consistía solamente en verificar que estaban en su sitio: las cantoneras de plata sobredorada de la mesa de Mazarino, la carta de Porthos que llevaba quince

años en el bolsillo de una vieja casaca de D'Artagnan, el tetrágono de Aramis en su convento, el estuche de herramientas de Grimaud gracias al cual se descubre que los toneles no están llenos de cerveza, sino de pólvora, el papel de Armenia que D'Artagnan quema en la oreja de su caballo, el modo en que Porthos, que todavía tiene buena muñeca (gruesa, estoy seguro, como una costilla de carnero), transforma unas pinzas de chimenea en un sacacorchos, el libro de dibujos que mira el joven Luis XIV cuando acude D'Artagnan para hacerle abandonar París, Planchet refugiado en casa de la patrona de D'Artagnan y hablando en flamenco para hacer creer que es su hermano, el aldeano acarreando madera e indicando a D'Artagnan, en un francés impecable, la dirección del castillo de La Fère, el odio inflexible de Mordaunt solicitando a Cromwell el derecho a reemplazar al verdugo raptado por los mosqueteros y otros cien episodios, cuadros enteros de la historia o simples construcciones de frases que me producen la impresión no sólo de haberlas conocido siempre, sino, todavía más, de que casi me han servido de historia: fuente de una memoria inagotable, de un repaso, de una certidumbre: las palabras estaban en su sitio, los libros contaban historias; se podía seguir; se podía releer, y al releer, encontrar, magnificada por la certidumbre que se tenía de reencontrarla, la impresión que ya antes se había experimentado; ese placer jamás se ha agotado: leo poco pero releo sin cesar, Flaubert y Julio Verne, Roussel y Kafka, Leiris y Queneau; releo los libros que me gustan y me gustan los libros que releo, y en cada ocasión con la misma fruición, relea veinte páginas, tres capítulos o el libro entero: la de una complicidad, la de una connivencia o, todavía más, más allá, la de un parentesco finalmente reencontrado.

Y sin embargo, había algo sorprendente en estos tres primeros libros, y es precisamente que estaban incompletos, que implicaban otros, ausentes e inencontrables: las aventuras del *pequeño parisino* no terminaban (debía faltar un segundo volumen), Michaël, el *perro de circo*, tenía un hermano llamado Jerry, héroe de aventuras insulares de las que nada sabía, y mi primo Henri no tenía *Los tres mosqueteros* ni *El vizconde de Bragelonne*, que me daba la impresión de ser rarezas bibliográficas, libros inapreciables de los que sólo cabía esperar poder consultarlos algún día (en cuanto a *Los tres mosqueteros*, esta creencia fue desmentida bastante pronto, pero persistió durante muchos años en cuanto a *El vizconde de Bragelonne*: recuerdo que para leerlo lo saqué de una biblioteca municipal y que casi me sorprendió ver en las librerías las primeras ediciones de bolsillo del mismo, primero en la colección Marabout y posteriormente en el Livre de Poche).

Henri había leído *Los tres mosqueteros* y *El vizconde de Bragelonne* y también, creo, *La dama de Montsoreau*; se acordaba bastante mal de *Los tres mosqueteros* (pero en cualquier caso lo suficiente, creo, como para explicarme lo que resultaba indispensable para una buena comprensión de *Veinte años después*; por ejemplo, quiénes eran Rochefort o Bonacieux («ese canalla de Bonacieux») o aquella Lady de Winter en cuya venganza tanto se empecina Mordaunt), pero estaba todavía muy marcado por la lectura de *El vizconde de Bragelonne*: así supe cómo habían de morir (con excepción de Aramis, que se convierte en obispo) aquellos personajes cuyas primeras y últimas aventuras no conocía: Porthos aplastado por una roca que no consigue levantar, Athos en su cama en el preciso momento en que cae en Argelia su hijo Raoul, D'Artagnan muerto por una bala de cañón en el asedio de Maestricht cuando acaba de ser nombrado mariscal.

Es la muerte de D'Artagnan lo que más me transportaba, en el sentido estricto de la palabra, a otros tiempos, pues Henri me la contaba remedando con mi concurso las principales peripecias, mientras me conducía en una pequeña carretilla durante los grandes paseos que dábamos alrededor de Villard, entre los campesinos del contorno, para aprovisionarnos de huevos, de leche y de mantequilla (recuerdo las formas de madera que servían para hacer las pellas de mantequilla y la nitidez de las marcas —vaca pequeña, flor o rosetón— que dejaban en la mantequilla todavía cubierta de gotitas blanquecinas).

* * *

A fuerza de insistencia terminé por conseguir que Henri me enseñara a jugar al combate naval móvil. Un día en que tenía especial interés por agradarme, se lanzó a la confección de dos grandes dameros y de viñetas de navíos que nos permitían dedicarnos a combates serios. Había casi llegado al cabo de esta labor meticulosa, ejecutada con un cuidado que a mí me parecía semejante al fervor, sin duda porque respondía al fervor de mi espera, cuando, una mañana en que yo debí de mostrarme especialmente exasperante, Henri cayó en una cólera tan inexplicable como violenta que le llevó a romper y patear los tan preciosos dameros. En los años siguientes conté a Henri varias veces este incidente, recordándole en cada ocasión hasta qué punto me había parecido imposible, ilógico, casi irreal, acordándome en cada ocasión de la impresión de incredulidad que experimenté a la vista de aquellos dameros convertidos en jirones. A Henri le sorprendía cada vez que aquella cólera de adolescente me hubiera impresionado tanto: pero me parece que lo que yo deduje de este gesto increíble no fue que Henri fuera simplemente un niño; fue más bien, más sordamente, que no era, que había dejado de ser infalible, el modelo, el detentador del saber, el dispensador de certidumbre que yo no quería que dejara de ser para mí.

[...]

En casa de la tía Berthe había también un gran diccionario Larousse en dos tomos. Quizá fue allí donde aprendí a amar los diccionarios. De aquél casi no recuerdo más que una lámina en colores titulada «Banderas», que reproducía la mayoría, sino la totalidad, de las banderas de las naciones soberanas, incluidas San Marino y el Vaticano. Sin duda debí de mirar esta lámina con particular atención porque durante toda aquella época Henri y yo confeccionamos toda una colección de banderas con los colores estadounidenses, ingleses, franceses y rusos, por una parte, y alemanes por otra (no recuerdo que hubiera otros, por ejemplo, canadienses o yugoslavos), con los cuales marcábamos en un gran mapa de Europa fijado en la pared el avance triunfal de los ejércitos aliados tal como día a día nos lo daba a conocer nuestro periódico cotidiano, *Les Allobroges* (yo estaba orgulloso de saber que en tiempo de los galos llevaban el nombre de alóbroges los pueblos de Saboya y del Delfinado). Las banderas correspondían a ejércitos, o incluso a cuerpos de ejército o a divisiones; lo importante era, al parecer, que en cada bandera figurase el nombre de un general. He olvidado casi todos aquellos nombres de generales, aunque todavía sé que entre ellos estaban Zukov, Einsenhower, Montgomery, Patton u Omar Bradley. Mi favorito era el general Larminat. Tenía también debilidad por Thierry d'Argenlieu, no sólo porque era el único almirante que conociera, sino también porque corría el rumor de que era fraile.

* * *

Otro de mis recuerdos se refiere a François Billoux, a quien también tuve por una especie de ídolo, sobre todo a partir del momento en que conseguí dejar de confundirlo con François Billon. Su paso por Villard fue ocasión de una concentración gigantesca. La plaza, en cuyo centro había una fuente hoy desaparecida, estaba negra por la afluencia de gente. Henri y yo conseguimos acercarnos a la tribuna. Henri llevaba en la mano el libro de Ilya Ehrenburg *La caída de París* (en este libro había algo que me extrañaba, que no llegaba a comprender: era un libro escrito por un ruso pero que se desarrollaba en París; en la traducción uno no se percataba de ello, pero en el texto ruso, ¿cómo se decía, y qué efecto producía leer, por ejemplo «calle Cujas» o «calle Soufflot»?). Henri tendió el libro a François Billoux, que se lo devolvió dedicado. Por mi parte, indudablemente con mejor fortuna que en el caso del obispo, conseguí que me estrechara la mano.

* * *

A menudo iba yo a buscar el periódico a la plaza (el vendedor de periódicos, tabaco, recuerdos y postales sigue en el mismo lugar). Un día de mayo de 1945 volví a encontrar la plaza negra por la afluencia de gente y me costó mucho entrar en la tienda y comprar el periódico. Volví corriendo por las calles atestadas por una turba entusiasta, agitando en la mano *Les Allobroges* y gritando a voz en cuello: «¡El Japón ha capitulado!».

* * *

Una noche fuimos al cine Henri, Berthe, Robert, el padre de Henri, que creo acababa de volver de París para ayudarnos a regresar allí, y yo. La película se llamaba *El gran silencio blanco* y Henri estaba loco de alegría ante la idea de verla, pues recordaba una magnífica historia de Curwood que llevaba ese título; durante toda la jornada me estuvo hablando de la banquisa y de los esquimales, de los perros de trineo y de las raquetas, de Klondike y del Labrador. Pero desde las primeras imágenes nos vimos atrozmente decepcionados: el gran desierto blanco no era el Gran Norte, sino el Sahara, en el que un joven oficial, llamado Charles de Foucauld, fatigado por sus correrías con mujeres de mala vida (en cuyos zapatos bebía champán), se hacía misionero a pesar de las censuras de su amigo el general Laperrine, que no era todavía más que capitán, y que llegaba demasiado tarde con su tropa para salvarlo de los malvados tuareg (en singular targui) que asediaban su bordj. Me acuerdo de la muerte de Charles de Foucauld: está atado a un poste, la bala que acaba con él le ha entrado de lleno por el ojo y la sangre corre por su mejilla.

NOTAS

1. Basta con este exceso de precisión, o en todo caso el fallo de una letra que no existía, para arruinar el recuerdo. Efectivamente, existe una letra llamada gammel que me agrada pensar que podría ser la inicial de mi nombre. No se parece en nada al signo que he trazado y que, en rigor, podría pasar por un men o M. Mi tía Esther me ha contado recientemente que en 1939 —entonces yo tenía tres años— mi tía Fanny, hermana menor de mi madre, a veces me llevaba desde Belleville hasta su casa. Por entonces, Esther vivía en la calle des Eaux, junto a la avenida de Versalles. Íbamos a jugar a orillas del Sena, junto a los grandes montones de arena; uno de mis juegos consistía en descifrar con Fanny letras de los periódicos no yiddish, sino franceses.

2. En este recuerdo o seudorrecuerdo Jesús es un recién nacido rodeado de viejos benévolos. Todos los cuadros titulados *Jesús entre los doctores* lo representan adulto. El cuadro a que me refiero, caso de que exista, es mucho más probable que se trate de una *Presentación en el templo*.

3. De hecho esta declaración, correspondiente a las disposiciones del artículo 3 de la ley de 10 de agosto de 1927, fue suscrita por mi padre unos meses más tarde, exactamente el 17 de agosto de 1936, ante el juez de paz del distrito 20. Poseo una copia certificada de esta declaración, dactilografiada en color violeta sobre una tarjeta postal que data del 23 de septiembre de 1942, que fue expedida al día siguiente por mi madre a su cuñada Esther y que constituye el último testimonio de que dispongo de la existencia de mi madre.

4. Según mi tía Esther, que es por lo que yo sé la única persona que recuerda en la actualidad la existencia de aquella única sobrina que tuvo —su hermano León tuvo tres niños—, Irène debió de nacer en 1937, muriendo al cabo de unas semanas, afectada de una malformación de estómago.

5. En descargo de mi conciencia he mirado en los periódicos de la época (principalmente en los números del *Temps* de los días 7 y 8 de marzo de 1936) lo que sucedió exactamente aquel día:

¡Golpe teatral en Berlín! ¡El Pacto de Locarno es denunciado por el Reich! Las tropas alemanas penetran en la zona renana desmilitarizada.

En un periódico norteamericano Stalin denuncia a Alemania como foco de belicosidad.

Huelga de los empleados de inmuebles neoyorquinos.

Conflicto italo-etíope. Eventual apertura de negociaciones para el cese de las hostilidades.

Crisis en Japón.

Reforma electoral en Francia.

Negociaciones germano-lituanas.

Proceso en Bulgaria de resultas de sediciones en el ejército.

Es detenido en Brasil Carlos Prestes, habría sido denunciado por un comunista norteamericano suicidado.

Avance de las tropas comunistas en el norte de China.

Bombardeo de ambulancias en Etiopía por parte de los italianos.

En Polonia, prohibición de sacrificar animales según el rito talmúdico.

En Austria, condena de nazis acusados de planear atentados.

Atentado contra el presidente del Consejo yugoslavo: el diputado Arnautovitch dispara, sin alcanzarle, contra el presidente Stojadinovitch.

Incidentes en la facultad de derecho de París. La clase del señor Jèze es interrumpida con ayuda de bombas fétidas.

Contramanifestación de la Unión Federal de Estudiantes y de los Estudiantes Neutralistas.

Renault fabrica el Nerva *grand sport*.

Integral de *Tristan und Isolde* en la Ópera.

Elección de Florent Schmitt en el Instituto.

Conmemoración del centenario de Ampère.

La semifinal de la Copa de Francia de Futbol enfrentará por una parte a Charleville con el Red Star y, por otra, a los vencedores de los partidos Sochaux-Fives y Racing-Lille.

Proyecto de la Casa de la Radio.

Para las pieles grasas, Gibbs recomienda la crema de jabón Gibbs; para las epidermis secas, la crema rápida sin jabón Gibbs.

Scarface en las Ursulinas.

Tchapaiev en el Panteón.

Samson en el Paramount.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu en el Ateneo.

Anne-Marie, de Raymond Bernard, guión de Antoine de Saint-Exupéry, con Annabella y Pierre-Richard Willm, en la Madeleine. Se anuncia para el viernes 13 de marzo el estreno de *Tiempos modernos*, de Charlie Chaplin.

Historia del lipograma*

De los 21 conjuntos enumerados por Scholem, cuya reunión forma los 5 libros de Zohar, el 16.° es un monólogo de Rabbi Simeón sobre las letras que componen el nombre de Dios; el último da 70 interpretaciones de la primera palabra de la Torá: Berechit.

En su *Elogio de la cábala*, Borges habla de «esta prodigiosa idea de un libro impenetrable por la contingencia». Si es cierto que en el principio era el Verbo y que la Obra de Dios se llama las Escrituras, cada palabra, cada letra pertenecen a la necesidad: el Libro es una red infinita recorrida en todo momento por el Sentido; el Espíritu se confunde con la Letra; el Secreto (el Saber, la Sabiduría) es una letra escondida, una palabra callada: el Libro es un criptograma cuyo Alfabeto es la cifra.

La fiebre exegética de los cabalistas parece haber sido ejercida en tres direcciones principales: la primera, o *Gematría*, se interesa por el valor numérico de las letras (alef = 1, bet = 2, gimel = 3, etc.) y compara las palabras de totales idénticos. Su equivalente retórico más próximo sería el cronograma, en el que la lectura de las cifras romanas contenidas en un verso determina una fecha significativa; fue una de las especialidades de los conventos belgas en los siglos XVII y XVIII; André de Solre intercaló 1670, y en Bruselas fue publicado un *Art du chronogramme* en 1718.

La segunda, o *Notarikon*, considera cada palabra del Libro como una sigla; Agla querría decir *A*tha *G*ibor *L*eolam *A*donai. Cada letra del Libro no es más que la primera letra de una palabra, y así la Biblia se convierte en un gigantesco acróstico invertido.

Para la tercera, o *Temurá*, el Libro es un anagrama que encierra (supongo que algo así como cien billones de veces) el nombre de Dios...

Me parece que resuena aún un eco considerablemente amortiguado de esas preocupaciones vertiginosas a propósito del lipograma.

Littré llama lipograma a una «obra en la que se busca no hacer entrar una letra determinada del alfabeto»; Larousse dice, con mayor precisión: «Obra literaria en la que el autor se fuerza a no hacer entrar una o varias letras del alfabeto». Apreciar el matiz existente entre «se busca» y «se fuerza» podría haber constituido uno de los propósitos de este artículo.

El lipograma (y no el hipograma, cuyo sentido sería cercano pero sin duda más ambiguo) no quiere decir «letra grasienta» y menos aun «un gramo de grasa». El radical *lipo* viene de *leipo*, «yo dejo»; aparte de los derivados del lipograma (lipogramático, lipogramatista), únicamente existe, que yo sepa, otra palabra francesa que utilice esta raíz; se trata de lipotimia: pérdida de conocimiento con conservación de la respiración y la circulación; la lipotimia es el primer grado del síncope.

Los alemanes dicen *leipogram* o *lipogram*; los españoles, *lipogramacia* o *lipograma*; los ingleses, *lipogram* o, a veces, *letter-dropping*. Esto, por supuesto, cuando lo dicen, ya que la mayoría del tiempo no lo dicen.

Ausente en Furetière y en la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie* (1694), el término aparece en el *Dictionnaire de Trévoux* (1704). L'Académie lo admite en 1762, para suprimirlo después en 1878.

El *Robert*, que, dicho sea de paso, da (t. 3, p. 436 o, en el abreviado, p. 822) una definición *falsa* del *haïkaï*, ignora el término. Igualmente el *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Henri Morier.

Esta ignorancia lexicográfica va acompañada por

* De *La littérature potentielle*, Gallimard, 1973, pp. 77-93.

un desconocimiento crítico tan tenaz como despreciativo. Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión del Mundo, las Opciones fundamentales, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece ignorar deliberadamente a la escritura como práctica, como trabajo, como juego. Los artificios sistemáticos, los manierismos formales (lo que, en último análisis, constituyen Rabelais, Sterne, Roussel...) son relegados a esos registros de manicomios literarios que son las «Curiosidades»: «Biblioteca de entretenimiento...», «Tesoro de singularidades...», «Entretenimientos filológicos...», «Frivolidades literarias...», compilaciones de una erudición maníaca en las que las «hazañas» retóricas son descritas con una complacencia sospechosa, una puja inútil y una ignorancia cretina. Las constricciones son tratadas como aberraciones, monstruosidades patológicas del lenguaje y de la escritura; las obras que suscitan no tienen derecho al estatuto de obra: encerradas en su proeza y su habilidad de una vez por todas y sin apelación, y a menudo por sus propios autores, se convierten en monstruos paraliterarios responsables únicamente de una sintomatología cuya enumeración y clasificación dan lugar a un diccionario de la locura literaria.

Sin querer hacer división entre lo que en la escritura es locura y lo que no lo es (¿la simpleza es una forma de cordura?), al menos podría recordarse que los manierismos formales han existido en todos los tiempos y no sólo, como se pretende creer, en las épocas llamadas de decadencia, que han recorrido toda la literatura occidental (no nos ocuparemos aquí de las demás), que han marcado a todos los géneros. La lista que pretende redactar el Oulipo de sus «plagiarios por anticipación» tiene todas las posibilidades de acabar constituyendo un nuevo *Dictionnaire universel des lettres*.

No se pretende que los artificios sistemáticos se confundan con la escritura, sino únicamente que constituyan una dimensión no desdeñable de ésta. En lugar de perseguir lo inefable, no se sabe muy bien dónde, ¿no es preferible interrogarse primero sobre la persistencia del soneto? ¿Y por qué habríamos de olvidar que el verso más bello de la lengua francesa es un verso monosilábico?

La mayoría de los que han hablado del lipograma, lexicógrafos, bibliófilos o historiadores, lo han descrito generalmente como: «un juego pueril», «una proeza inepta», «una manera de tontear», «una triste bobada», «a misplaced ingenuity», «ein geistlöse Spielerei».

La severidad de las apreciaciones tiene con qué dejarnos pensativos. Sin llegar hasta Dinaux, que habla de «esos monumentos de la estupidez humana», nos enteraremos, al azar de las compilaciones, de que es «vano y frívolo redactar la lista de semejantes tonterías» (Gausseron), que un lipogramatista en realidad no tiene «nada que decir» (Raby), que sus obras no tienen mérito alguno, de no ser por su rareza bibliófila (Canel), que hay que ser un tonto para escribir lipogramas (Fournier hijo) y que sólo un pedante puede admirar tales desatinos (Boissonade).

Hay que volverse hacia la historia literaria alemana [6, 10, 12, 13, 18], o bien esperar al Oulipo [1, 17] o a los teóricos de la información [9, 16] para que esta depreciación casi unánime que ha dicho todo acerca del lipograma cuando cita lo que de él habría dicho Marcial

Turpe est difficile habere nugas
Et stultus labor est ineptiarum

dé lugar a un interés algo más positivo, justificado, creo yo, por estas tres constataciones elementales:

— el principio del lipograma es de una simplicidad infantil;
— su empleo puede revelarse de una gran dificultad;
— su resultado no es necesariamente espectacular.

La historia del lipograma es difícil de reconstruir; sus fuerzas están dispersas y dispares; numerosas obras han desaparecido o no se pueden hallar en el marco de una búsqueda de aficionado; pululan las copias y los plagios, de ahí una identificación a veces delicada de los autores; tres italianos han escrito textos diferentes pero, sin embargo, del mismo título, *L'R sbandita*; *Los dos hermanos incógnitos*, de Navarrete, se convierten en *Los dos hermanos*, de Zurita, y *Los tres hermanos* de Vélez de Guevara; los *Varios efectos del amor*, de Alcalá y Herrera, son atribuidos la mayoría del tiempo a Isidro de Robles, que se contentó con copiarlos, o a Lope de Vega, a Calderón o ¡incluso a Cervantes!

Por otra parte, cualquier frase, de cualquier autor, en cualquier lengua, tiene todas las posibilidades de ser lipogramática: uno de los versículos de los siete salmos de la penitencia *Beati Quorum* no tiene *a*; la segunda frase de *Rocambole* no tiene, entre otras, ni *p* ni *v*; la primera cuarteta de las *Stances à la Marquise* de Corneille prescinde de la *b* y de la *c*; un pensamiento de Ingres no tiene *i*, etc. La probabilidad lipogramática (que es una de las bases de la criptografía) explica con facilidad la existencia de un arte inverso: el arte pangramático, un ejemplo del cual es familiar al menos a todos los que han abierto un método de mecanografía —«Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume» [*N. de la T.*: en castellano la frase pierde la calidad de pangramática]— y cuya dificultad parece suficiente para que seis versos pangramáticos de un autor griego del siglo XII hayan bastado para conservarnos su nombre: Jean Tetzes.

El lipogramatista más antiguo sería Lasos de Hermion (a menudo se ha pretendido que fue uno de los Siete Sabios, pero no creo nada de eso), que vivió durante la segunda mitad del siglo VI (a. de C.), lo que,

según Curtius, haría del lipograma el más antiguo artificio sistemático de la literatura occidental. A Lasos no le gustaba la sigma; se privó de ella en una *Oda a los centauros*, de la que no queda nada, y en un *Himno a Demeter*, del que queda el primer verso, que es éste tal como nos lo transmitió Atenea:

Δἠμηαρα μέλπω Κοραν τέ Κλνμένοια άλοχον

El abate Barthélemy, de cuya opinión no tenemos razón alguna para desconfiar, estima que Lasos, que sobre todo era músico, quería evitar así «el silbido desagradable de la sigma», que por el contrario habría sido muy buscado por Eurípides. El lector interesado encontrará en Boissonade [3] algunos ejemplos del sigmatismo de Eurípides.

Píndaro, alumno de Lasos que también estigmatizaba la sigma, escribió a su vez una *Oda sin sigma* (y no sin zeta, como pretende Gausseron en el artículo «lipograma» de la Enciclopedia de Berthelot). No queda nada de ella, pero Eustacio lo asegura, según Clearco, que lo sabría a su vez por Atenea.

Estos dos primeros ejemplos (si a esto puede llamarse ejemplos) en todo caso parecen depender más de una especie de purismo eufónico; una forma de contraaliteración, que de un gusto real por la constricción.

¿Después de Píndaro los griegos dejaron de interesarse por su alfabeto? Hay que esperar algunos siglos (no haciendo caso, de paso, de unas inciertas *Metamorfosis* lipogramáticas de Partenios de Nicea) para ver aparecer, en el siglo III de nuestra era, a un nuevo lipogramatista, Néstor de Laranda, cuya ambición fue grandiosa: como tantos otros, Néstor volvió a escribir la *Ilíada*, pero se privó de *alfa* en el primer canto, de *beta* en el segundo, de *gamma* en el tercero, y así sucesivamente hasta la extinción conjunta del alfabeto y de la obra. Puede medirse la dificultad de la empresa pensando en el papel de la redundancia y en el peso de los epítetos homéricos; puede minimizarse recordando que ninguna letra es irremplazable y que sólo dos o tres son verdaderamente esenciales.

Menos de doscientos años después, Trifiodoro de Sicilia, un griego de Egipto, completó la tentativa de Néstor emprendiéndola con la *Odisea* con el mismo procedimiento. Doce siglos más tarde, más exactamente el martes 8 de mayo de 1711, se atrajo la reprobación irónica de Addison: debía de ser chistoso, dice en esencia Addison, ver la palabra más adecuada y la más elegante de la lengua rechazada como un diamante defectuoso (*a diamond with a flaw in it*) si se revelaba mancillada por la letra proscrita. Se comprende mal por qué Addison la tomó precisamente con Trifiodoro, a quien jamás pudo leer, ya que la obra desapareció. Tampoco queda nada de la *Ilíada* de Néstor ni de las muy anteriores pero aun más hipotéticas *Metamorfosis* de Partenios. La existencia de esas obras (de las que Leonicenus dijo que eran obras «de un gran trabajo, de un espíritu ingenioso, de una inestimable industria») depende de un fragmento de Eustacio de Tesalónica recuperado, cinco siglos más tarde, en esa colosal y fastidiosa compilación que se atribuye a Suidas, ¡autor ficticio donde los haya! Lo que no impide que Néstor y Trifiodoro sean los más conocidos, los más citados de los lipogramatistas.

El primer lipograma atestiguado es el *De aetatibus mundi et hominis*, de un gramático latino, nativo de Egipto (s. VI), Fabius Planciades Fulgentius, también conocido por el nombre de Fabius Claudius Gordianus Fulgentius (o Gordiano Fulgencio). No se trata del santo.

El *De aetatibus* es un tratado que trata diversas cosas sin interés. Está dividido en 23 capítulos. El primero es sin *a*, el segundo sin *b*, etc. Los 14 primeros capítulos se han conservado; un agustino, Jacques Hommey, los publicó en París, en 1696, bajo el título de *Liber absque litteris historia. De aetatibus... absque a, absque z. Opus mirificum*. Se hizo una segunda edición en Leipzig, en 1898, por parte de Rudolf Helm.

Hacia mediados del s. XI, Pierre de Riga, canónigo de Sainte-Marie-de-Reims, tradujo la Biblia en versos bajo el leirisiano título de *Aurora* (porque en ella se disipan las obscuridades de la Escritura). Cada canto va seguido de una «Repetitio priorum sub compendio», es decir, de un resumen, en versos lipogramáticos; el resumen del canto 1.° es sin *a*; el del 2.°, sin *b*, etc. La obra tuvo un considerable éxito, ya que aún hoy se conocen 250 manuscritos de ella. Polycarp Leyser ofreció una edición en Halle en 1721.

Más o menos hacia la misma época, el gramático y poeta árabe Hariri se ejercitó también en el lipograma, pero hay que reconocer que como aficionado.

Aquí acaba lo que podría denominarse primera tradición del lipograma, la que produce una obra continua, inspirándose las más de las veces en una obra madre (la *Ilíada*, la *Odisea*, la Biblia), dividida en tantos capítulos como letras hay en el alfabeto que utiliza, privándose cada capítulo de una letra.

Esta tradición, que propongo denominar totalitaria, no tendrá en adelante más que prolongaciones degradadas: conjuntos de obras distintas cuya reunión forma un alfabeto sin que haya continuidad de una obra a otra. Citemos, para no tener más que hablar, el *Alfabeto distrutto* de Cardone, los *Unterhaltende Geduldsproben...* de F.A.C. Key, las 26 cuartetas de Gabriel Peignot, en donde la brevedad de las obras vuelve casi nula la constricción, los 66 sonetos (3 alfabetos) de Salomon Certon (Sedan, 1620), de quien recordaremos *a*) que siendo íntimo del almirante de Coligny, fue un milagro que escapara a la Saint-Barthélemy, *b*) que fue un estimado traductor de Homero, y *c*) que también escribió sextinas.

La segunda tradición del lipograma describe una historia de la no-letra *r*. Esta tradición, notablemente estable desde comienzos del s. XVII hasta nuestros días, caracteriza casi exclusivamente a los lipogramas alemanes

e italianos. Algunos autores, pocos, se privan a veces de otras letras (Frey, de la *c*; Mullner, de la *m* y de la *o*; Harsdorffer, de la *l* y de la *m*; Caroline W. u Otto Nebel suprimieron de 9 a 12 consonantes), pero es la *r* y sólo ella la que asegura la continuidad de la tradición; esto puede explicarse por el hecho de que la *r*, incluso no siendo la letra más frecuente, tiene, al menos en alemán, un papel «gramatical» esencial; su ausencia, explica Schulz-Besser [18], impide todo recurso a un relativo masculino (*er, der, dieser, jener, welcher, usw...*), lo que constituye una constricción bastante fuerte.

Al principio la tradición se implantó en sermones o disertaciones teológicas en latín: el *Xenium* de Adreas Prolaeus Pomeranus (1616), un panegírico de Janus Caecilius Frey, quien se priva a la vez de la *r* y de la *s* (1616), un sermón anónimo sobre el nacimiento de Cristo (Estrasburgo, 1616). Predicadores o teólogos de lengua alemana la continuaron: Joachim Mülner, Erdmann Uhse, Johann Conrad Bonorand. En el s. XVIII la letra fue eludida por los poetas, por Brockes primero, cuyo poema *Auf ein starckes Ungewitter erfolgten Stille* consta de una secuencia de 70 versos sin *r*, luego, por Gottlob Wilhelm Burmann, quien, menos mezquino, da tres compilaciones enteras. Se encuentra también una obra sin *r* en las poesías de Kempner (1903).

En el siglo XIX sobre todo se encuentran prosistas: Franz Rittler (1813), Leopold Kolbe (1816), Christian Weise (1878), Paul von Schonthan (1883) e incluso el traductor de Hariri.

De todos esos proyectos, el más ambicioso fue, sin duda, el de Franz Rittler, que escribió una novela de 198 páginas, *Die Zwillinge* (los gemelos).[1] El propio principio del lipograma fascinó a ciencia cierta a Rittler, que ya al dorso de la tercera edición de su novela (1820) propuso a suscripción una obra titulada *Ottilie von Riesenstein*, que se proponía escribir sin la ayuda ni de la *a*, ni de la *b*, ni de la *c*, ni de la *ch*, ni de *ck*, valerosa empresa de la que, por desgracia, jamás se vio el resultado.

La escuela italiana en su totalidad testimonió un profundo disgusto por la letra *r* y la mayor parte del tiempo sólo por ella. Al lado de algunas obras menores (un cuento de Ricoboni, un discurso de Luigi Casolini, una obra anónima representada en Gênes en 1826) encontramos un poema de 1.700 versos de Orazio Fidele, *L'R sbandita sopra la potenza d'amore nella quale si leggono mille e settecento versi senza la lettera R* (Turín, 1633), cuyo título recupera el de un poema anterior, pero mucho más corto, del dominico Giovanni Nicole Ciminello Cardone (Nápoles, 1619); una tercera *R sbandita*, un discurso de Gregorio Leti, se publicará en Bolonia veinte años después (1653).

Estúpidos desdeñosos dicen que el poema de Orazio Eidele no tiene mérito alguno, que basta con decir *Cupido* por *Amore* y *Cintia* por *Venere*; añaden taimadamente que el poema tiene 1.541 versos y no 1.700. Lo que no impide que encontremos en él un maravilloso verso sin *e*:

D'Apollo fulmino l'incanto figlio

y que en un soberbio prefacio Orazio Fidele recuerde que...

> E pure l'*R* è lettera dell'alfabeto, lettera che per tre, quatro parole che diciamo molte volte s'interviene. Lettera che ancor che si possano tutte l'altre ella non può sfugirli. Hor si, che può dirsi qu'elle antico, & divulgato motto NATURA VINCITUR ARTE.

Es el propio autor quien pone mayúsculas.

La tercera tradición del lipograma es la tradición vocálica, la que destierra las vocales. No es necesariamente la más difícil; escribir sin *a* es jocoso en francés, peligroso en español; es a la inversa con la *e*. La tradición vocálica se desarrolló principalmente en España, accesoriamente en Francia y en Inglaterra.

La tradición española reposa principalmente sobre un autor portugués, Alonso de Alcalá y Herrera (12 sept. 1599 - 21 nov. 1682), que publicó en 1641, en Lisboa, un encantador in-8.° titulado:

> Varios efetos de amor, en cinco novelas exemplares, y nuevo artificio para escrivir prosa y versos sin una de las letras vocales.

En él encontramos: *Los dos soles de Toledo*, sin *a*; *La carroza con las damas*, sin *e*; *La perla de Portugal*, sin *i*; *La peregrina ermitaña*, sin *o*; y *La serrana de Cintra*, sin *u*.

Esta obra fue plagiada por Isidro de Robles, bajo el título de *Varios effectos de Amor* (o a veces *Varios prodigios de Amor*), compilación que reúne once novelas cortas de diversos autores; sólo las cinco novelitas de Alcalá y Herrera son lipogramáticas. La obra fue editada en Madrid, en 1666; he descubierto trece ediciones de ella, 10 en Madrid y 3 en Barcelona, datando la última de 1871.

Diversos autores, entre ellos Peignot [15], atribuyen esta obra a Lope de Vega, sin duda porque es el autor de una de las otras seis novelas compiladas. Joseph T. Shipley (*Playing with words*, 1960) la atribuye a Cervantes.

No es imposible que antes de Isidro de Robles, Alcalá y Herrera ya hubiera sido plagiado por Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbuizana, que publicó en 1654 en Zaragoza *Triumfos de amor, dos novelas singulares*.

La quinta de Laura, de Castillo Solorzano (Madrid, 1649) prescinde de *y*. Se encuentra una *Canción* sin *u* en una de las últimas novelas picarescas, *Estebanillo González* (1646), valiosa sobre todo por la

descripción que ofrece de la soldadesca española en Flandes.

En la *Flor de sainetes* (Madrid, 1640), de Francisco Navarrete y Ribera, se encuentra la *Novela de los tres hermanos, escrita sin el uso de la A*, que fue reeditada sola en 1665 en Sevilla bajo el título de *Los dos hermanos incógnitos. Novela singular escrita sin usar en toda ella de la letra A*. Mientras tanto, Fernando Jacinto de Zurita y Haro firmó también *Los dos hermanos* (sin A) en 1654, en Madrid. Y en la tercera edición de *El diablo coxuelo* de Luis Vélez de Guevara (Madrid, 1733) encontramos una novela sin *a* titulada, como era de esperar, *Los tres hermanos*. Hasta ahora no se ha dado ninguna explicación satisfactoria respecto a la desaparición o a la reaparición del tercer hermano de una edición a otra. Borges escribió igualmente *Los dos hermanos*, pero se trata de una canción, más exactamente de una *milonga*, de la que está ausente toda preocupación lipogramática.

En Francia la tradición avocálica fue sobre todo epistolar. P.H.M. Le Carpentier, «antiguo militar», publicó en 1858, en París, en Dentu, unos *Essais lipogrammatiques et lettres originales familières et badines*. De hecho se trata de su correspondencia, consistente sobre todo en invitaciones a cenar o en felicitaciones de año nuevo. En su prólogo, el autor hace notar que...

> [...] la vocal *e* se encuentra en la mayor parte de las palabras más usuales de la lengua como... *padre, madre, bienvenida... ligereza... joven, agradable, excelente... sin embargo... ay... ¡zas!* [*N. de la T.*: en francés todas estas palabras llevan *e*, incluidas las dos últimas: *hélas, zest*.]

Sus ocho cartas sin *e* son, las más de las veces, breves notas, sin embargo recorridas a veces por una indudable inspiración. En la tercera encontramos esto, particularmente:

> *Nous bivouaquons dans Malakoff, ou plutôt,*
> *ni vu ni connu, Malakoff a disparu rasibus,*
> *nous bivouaquons là où il surgissait jadis,*
> *si insultant (Vanitas vanitatum, omnia vanitas!)*

[*N. de la T.*: la constricción presente en el texto convertiría la traducción en una reescritura.]

Por el contrario, la carta del 30 de agosto de 1857 copia casi palabra por palabra la carta sin *e* firmada por François Martin Frappart que acababa de publicar Simon Blocquel en su *Trésor des singularités* (1857) [2] y que se encontraba ya en los *Amusements philologiques* de Gabriel Peignot (1842) [15].

Peignot cita también «cartas sin vocales» de un tal M. Marchant, publicadas en una *Encyclopédie méthodique* cuyo rastro no he podido encontrar.

La única tentativa lipogramática (vocálica) de alguna consistencia fue la obra de un escritor de finales del XVII, el abate de Court (1658-1732), autor de *Variétés ingénieuses* (París, 1725) en donde encontramos cartas en monosílabos, poesías monorrimas, cartas de doble sentido, versos de pie forzado, acrósticos, tautogramas muy bellos («Mazarin, ministre malade, méditait même moribond malicieusement mille maltôtes» [*N. de la T.*: la constricción presente en el texto convertiría la traducción en reescritura]) y cinco cartas de cuatro vocales detalladas de este modo:

> En un círculo de damas de primera calidad, al autor de las cartas siguientes se le desafió a hacer un discurso ininterrumpido suprimiendo la vocal *E*. El mismo desafío había sido hecho antes en la corte sin que pudiera conseguirse. El autor compuso estos discursos para agradar a la concurrencia, que por entonces estaba en el campo, en donde se procura ahuyentar el aburrimiento con mil ocupaciones inocentes y recreativas.

La carta sin *e* cuenta la edificante historia de un «cortesano que en la corte pasaba por un santo». Preocupado por la idea de la muerte («no olvidemos jamás el instante fatal que debe terminar nuestros días»), dice en una turbadora anticipación queniana), se consagra a la abstinencia («cuando cenaba le traían pan muy negro») y a las devociones («a la noche hacía tres veces oración»); al final, tras haber distribuido todos sus bienes, «guardó para sí un crucifijo que llevó a los Capuchinos en donde tomó el hábito, pero murió al cabo de un año sin haber acabado el noviciado».

Jacques Arago dio un menguado resumen, que prescindía de la *a*, de su *Voyage autour du monde*. Joseph Raoul Ronden, el 18 de septiembre de 1816, hizo representar la *Pièce sans a*. Interrumpieron la representación antes del desenlace. Sin embargo, los motivos del autor eran patrióticos: indignado de que los periodistas ingleses no dejaran de ridiculizar la lengua francesa, acusándola de pobreza bajo pretexto de que cada día se afrancesaban algunas expresiones de la pérfida Albión, este antepasado de Etiemble decidió probar la riqueza de su lengua ¡amputándola de una tercera parte! La crítica de la época vio *illico* en esta explicación un puro fenómeno de racionalización y acusó al autor de «erigirse públicamente en enemigo, en proscriptor de la letra que entra tan afortunadamente en nuestras más dulces palabras».

La escuela anglosajona cuenta con pocos autores, pero todos ellos son de un estable virtuosismo. Veamos dos ejemplos anónimos aparecidos en almanaques: el primero es una cuarteta sin *e* que también es un pangrama, ya que contiene todas las demás letras del alfabeto

> *Quixotic boys who looks for joys*
> *Quixotic hazards run*
> *A lass annoying with trivial toys*
> *Opposing man for fun*

El segundo es un cuádruple lipograma vocálico: el autor no se permite más que una sola vocal; estos son

algunos versos destacados de las breves poesías que obtiene:

War harms all ranks, all arts, all crafts appal!
Idling, I sit in this mild twilight dim
Whilst birds, in wild swift vigils, circling skim.
Bold Ostrogoths show no horror of ghosts.
Lucullus snuffs up musk, Mundungus shuns.

Henry Richard Vasall-Fox Holland, tercer lord Holland, sobrino de Fox y autor de una vida de Lope de Vega y de Guillén de Castro, publicó en el *Keepsake* de 1836 un texto de 3 páginas, *Eve's Legend*, en el que no admitió más que la vocal *e*. En oposición, pero en una escala mucho mayor, un marino americano, Ernest Vincent Wright (1872-1939), publicó en Los Ángeles el año de su muerte *Gadsby; a story of over 50.000 words without using the letter E*.

Esta es, más o menos acabada, la historia del lipograma. Alguien puede extrañarse de no ver figurar en ella a ninguno de los grandes retóricos; podríamos explicarlo recordando que un acróstico, un verso de pie forzado, un tautograma siempre son espectaculares, en tanto que un lipograma no se hace notar, hasta tal punto que la mayoría de las veces la omisión se anuncia desde el título. Un lipograma que no se anunciara como tal (¿pero puede concebirse tal cosa?) tendría todas las posibilidades de pasar desapercibido.

Esta propiedad, que da al lipograma un lugar aparte entre los artificios sistemáticos, sin duda valdría que se estudiaran más de cerca las cualidades del lipograma: lo que acarrea y lo que produce. Evidentemente no podría ser ese mi propósito. Para terminar puedo, como mucho, precisar una definición del lipograma excluyendo de él dos formas heréticas, a mi modo de ver.

La primera destierra no la letra, sino el sonido. Josef Weinheber publica un poema, «ohne E», que empieza de modo soberbio

Sprachmacht alt, im Atta unsar braust

pero ya desde la segunda línea encontramos «dein», «Ur Teil», luego «die», «frei», «wie», «bleicht», «Heil», y para terminar «Reich»: uno se pregunta en qué se trata de un poema sin *e*; ¿quizá no ha podido decir «Hitler»?

La segunda herejía sería la liponomia: se prohíbe el empleo de una palabra. Es una forma clásica del purismo: Gomberville, Coeffeteau, Béroalde de Verville evitaron como la peste la conjunción «car»; Henry de Chennevières escribió *Contes sans qui ni que*. La liponomia, evidentemente, puede convertirse en constrictiva: sabemos que Conrad se ciñó a escribir toda una novela de amor sin escribir una sola vez la palabra «love»; una novelista inglesa contemporánea se ha prohibido, igualmente, todo recurso a las diversas formas y derivados de «to be»: se ve que las palabras proscritas son palabras cargadas de sentido y que su omisión no será nunca otra cosa que el pretexto para paráfrasis y metáforas obstinadamente orientadas.

En este sentido, la supresión de la letra, del signo tipográfico, del soporte elemental, es una operación más neutra, más neta, más decisiva, algo así como el grado cero de la constricción, a partir de la cual todo resulta posible.

[Trad.: Eva M.ª Manso]

NOTAS

1. Rittler habla de gemelos; los españoles también cuentan una historia de hermanos (los dos hermanos...) y *La disparition* cuenta las desgracias de una familia numerosa: ¿será el tema de los hermanos inherente al lipograma?

BIBLIOGRAFÍA

[1] BENS, J., *Guide des jeux d'esprit*, París, Albin Michel, 1967.
[2] BLOCQUEL, S., *Trésor des singularités en tous genres et de philologie amusante*, París, Delorme, 1857.
[3] BOISSONADE, J.F., «Sur les poésies figurées et autres ouvrages singuliers des Anciens», II, *Journal de l'Empire* (27-XII-1806).
[4] CANEL, A., *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France*, Evreux, Aug. Hérissey, 1867, 2 vols.
[5] CHALON, R., *Nugae difficiles*, Bruselas, A. Van Dale, 1844.
[6] CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.
[7] D'ISRAELI, I., *Curiosities of Literature*, París, Baudry, 1835.
[8] DOBSON, W.T., *Literary frivolities, fancies, follies and frolics*, Londres, Chatto & Windus, 1880.
[9] FRIEDMAN, W.F. y FRIEDMAN, E.S., *The Shakespearian Ciphers examined*, Cambridge Univesity Press, 1957.
[10] HOKE, G.R., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburgo, Rowohlt, 1959.
[11] LALANNE, L., *Curiosités littéraires*, París, Paulin, 1845.
[12] LAUSBERG, H., *Handbuch der literarische Rheborik*, Múnich, M. Hueber, 1960, 2 vol.
[13] LIEDE, A., *Dichtung als Sprache*, Berlín, W. de Gruyter, 1963, 2 vol.
[14] NICERON, J.P., *Bibliothèque amusante*, París, 1753.
[15] PEIGNOT, G., *Amusements philologiques*, Dijon, Lagier, 1842.
[16] PIERCE, J.R., *Symboles, Signaux et Bruits*, París, Masson, 1965.
[17] QUENEAU, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1965.
[18] SCHULZ-BESSER, E., *Deutsche Dichtungen ohne den Buchstaben R. Ztschr. f. Bücherfreund*, 1909-1910, n. f. I: 382-389.
[19] WALSH, W.S., *Handy Book of literary Curiosities*, Londres, W.W. Gibbings, 1893.

Notas breves sobre el arte y el modo de ordenar libros*

Toda biblioteca[1] responde a una doble necesidad, que a menudo es también una doble manía: la de conservar ciertas cosas (libros) y la de ordenarlos según ciertos modos.

Un amigo mío concibió un día el proyecto de limitar su biblioteca a 361 obras. La idea era la siguiente: tras alcanzar, a partir de cierta cantidad *n* de obras, por adición o sustracción, el número K = 361, que presuntamente correspondería a una biblioteca, si no ideal, al menos suficiente, obligarse a no adquirir de modo duradero una nueva obra X, sino tras haber eliminado (por donación, eliminación, venta o cualquier otro medio apropiado) una antigua obra Z, de modo que el número total de obras K permanezca constante e igual a 361:

$$K + X > 361 > K - Z$$

La evolución de este seductor proyecto tropezó con obstáculos previsibles para los cuales se hallaron las soluciones del caso: ante todo se consideró que un volumen —digamos de La Pléiade— valía por un (1) libro aunque contuviera tres (3) novelas (o compilaciones de poemas, ensayos, etcétera); de ello se dedujo que tres (3) o cuatro (4) o *n* (*n*) novelas del mismo autor valían (implícitamente) por un (1) volumen de dicho autor, como fragmentos aún no compilados pero ineluctablemente compilables de sus *Obras completas*. A partir de ello se consideró que tal novela recientemente adquirida de tal novelista de lengua inglesa de la segunda mitad del siglo XIX no se computaría, lógicamente, como una nueva obra X sino como una obra Z perteneciente a una serie en vías de constitución: el conjunto T de todas las novelas escritas por dicho novelista (¡y vaya si las hay!). Ello no alteraba en nada el proyecto inicial: simplemente, en vez de hablar de 361 obras, se decidió que la biblioteca suficiente se debía componer idealmente de 361 autores, ya hubieran escrito un pequeño opúsculo o páginas como para llenar un camión. Esta modificación resultó ser eficaz durante varios años: pero pronto se reveló que ciertas obras —por ejemplo, las novelas de caballería— no tenían autor o tenían varios, y que ciertos autores —por ejemplo, los dadaístas— no se podían aislar unos de otros sin perder automáticamente del ochenta al ochenta y seis por ciento de aquello que les confería interés: se llegó así a la idea de una biblioteca limitada a 361 temas —el término es vago, pero los grupos que abarca también lo son, en ocasiones— y este límite ha funcionado rigurosamente hasta hoy.

Por ende, uno de los principales problemas que encuentra el hombre que conserva los libros que leyó o se promete leer un día es el crecimiento de su biblioteca. No todos tienen la oportunidad de ser capitán Nemo:

> [...] el mundo terminó para mí el día en que mi *Nautilus* se sumergió por primera vez bajo las aguas. Ese día compré mis últimos volúmenes, mis últimos folletos, mis últimos diarios, y desde entonces quiero creer que la humanidad no ha pensado ni escrito nada más.

Los 12.000 volúmenes del capitán Nemo, uniformemente encuadernados, están clasificados de una vez por todas y con mayor facilidad aun, puesto que esta clasificación, se nos aclara, no tiene en cuenta el idioma (precisión que no concierne en absoluto al arte de ordenar una biblioteca, sino que sólo quiere enfatizar que el capitán Nemo habla por igual todas las lenguas). Pero para nosotros, que continuamos relacionados con una humanidad que se obstina en pensar, escribir, y sobre todo en publicar, el problema del crecimiento de nuestras bibliotecas tiende a convertirse en el único problema real: pues es evidente que hoy no es demasiado difícil conservar diez o veinte libros, incluso cien, pero cuando comenzamos a tener 361, o mil, o tres mil, y sobre todo cuando el número empieza a aumentar casi todos los días, se presenta el problema de ordenar estos libros en alguna parte, y también de tenerlos a mano porque, por una u otra razón, un día deseamos o necesitamos leerlos al fin, e incluso releerlos.

Así, el problema de las bibliotecas sería un problema doble: primero un problema de espacio, y después un problema de orden.

1. Del espacio

1.1. *Generalidades*

Los libros no están dispersos sino reunidos. Así como ponemos todos los frascos con confituras en un armario para confituras, ponemos todos los libros en el mismo lugar, o en diversos mismos lugares. Podríamos, en nuestro afán de conservarlos, apilar libros en baúles, guardarlos en la bodega, el granero o el fondo del placard, pero en general preferimos que sean visibles.

En la práctica, los libros suelen estar ordenados unos junto a otros, a lo largo de una pared o un tabique, sobre soportes rectilíneos, paralelos entre sí, ni demasiado profundos ni demasiados espaciados. Los libros se ordenan —generalmente— en el sentido de la altura y de manera tal que el título impreso en el lomo

* Trad. esp. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1986.

de la obra sea visible (a veces, como en los escaparates de las librerías, se muestra la cubierta de los libros, pero lo chocante, inusitado, lo prohibido, lo que casi siempre se considera chocante, es un libro del que no se vea más que el canto).

En el mobiliario contemporáneo, la biblioteca es un *rincón*: el «rincón-biblioteca». Es a menudo un módulo perteneciente a un conjunto de «sala de estar», del cual también forman parte:

El bar con tapa
el escrito con tapa
el platero de dos puertas
el mueble del estéreo
el mueble del televisor
el mueble del proyector de diapositivas
la vitrina
etcétera

y que se expone en los catálogos adornados con encuadernaciones falsas.

En la práctica, sin embargo, los libros se pueden agrupar casi en cualquier parte.

1.2. *Cuartos donde se pueden guardar libros*

en el vestíbulo
en la sala de estar
en el o los dormitorios
en las letrinas

En la cocina solemos guardar un solo género de obras, las que justamente denominamos «libros de cocina».

Es rarísimo encontrar libros en un cuarto de baño, aunque para muchos se trate de un lugar favorito de lectura. La humedad ambiente es unánimemente considerada como la primera enemiga de la conservación de los textos impresos. A lo sumo podemos encontrar en un cuarto de baño un botiquín, y en el botiquín una pequeña obra titulada *¿Qué hacer antes de que llegue el médico?*

1.3. *Sitios donde se pueden poner libros*

En la repisa de las chimeneas o los radiadores (tengamos en cuenta, empero, que el calor puede resultar nocivo con el tiempo),
entre dos ventanas,
en el vano de una puerta clausurada,
en los escalones de un escabel de biblioteca, volviéndolo imposible de escalar (muy elegante, cf. Renan),
bajo una ventana,
en un mueble dispuesto en abanico que divida el cuarto en dos partes (muy elegante, causa mejor efecto aun con algunas plantas verdes).

1.4. *Cosas que no son libros y que se encuentran a menudo en las bibliotecas*

Fotografías en marcos de estaño dorado, pequeños grabados, dibujos a pluma, flores secas en copas, pirógrafos previstos o no con cerillas químicas (peligrosas), soldados de plomo, una fotografía de Ernest Renan en su gabinete de trabajo del Collège de France, postales, ojos de muñeca, cajas, raciones de sal, pimienta y mostaza de la compañía de aeronavegación Lufthansa, pisapapeles, tejidos, canicas, limpiadores de pipas, modelos reducidos de automóviles antiguos, guijarros y piedras multicolores, exvotos, resortes.

2. Del orden

Una biblioteca que no se ordena se desordena: es el ejemplo que me dieron para explicarme qué era la entropía y varias veces lo he verificado experimentalmente.

El desorden de una biblioteca no es grave en sí mismo; está en la categoría del «¿en qué cajón habré puesto los calcetines?». Siempre creemos que sabremos por instinto dónde pusimos tal o cual libro, y aunque no lo sepamos, nunca será difícil recorrer de prisa todos los estantes.

A esta apología del desorden simpático se opone la mezquina tentación de la burocracia individual: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa y viceversa; entre estas dos tensiones, una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y la otra que exalta las virtudes de la tábula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento, siempre se termina por tratar de ordenar los libros; es una operación desafiante, deprimente, pero capaz de procurar sorpresas agradables, como la de encontrar un libro que habíamos olvidado a fuerza de no verlo más y que, dejando para mañana lo que no haremos hoy, devoramos al fin de bruces en la cama.

2.1. *Modos de ordenar los libros*

clasificación alfabética
clasificación por continentes o países
clasificación por colores
clasificación por encuadernación
clasificación por fecha de adquisición
clasificación por fecha de publicación
clasificación por formato
clasificación por géneros
clasificación por grandes períodos literarios
clasificación por idiomas
clasificación por prioridad de lectura
clasificación por serie

Ninguna de estas clasificaciones es satisfactoria en sí misma. En la práctica, toda biblioteca se ordena a partir de una combinación de estos modos de clasificación: su equilibrio, su resistencia al cambio, su caída en desuso, su permanencia, dan a toda biblioteca una personalidad única.

Conviene ante todo distinguir entre clasificaciones estables y clasificaciones provisorias; las clasificaciones estables son las que en principio continuaremos respetando; las clasificaciones provisorias no suelen durar más de varios días: el tiempo en que el libro encuentra, o reencuentra, su sitio definitivo. Se puede tratar de una obra recientemente adquirida o todavía no leída, o bien de una obra recientemente leída que no sabemos muy bien dónde poner y que alguna vez nos prometimos clasificar en ocasión de un próximo «gran ordenamiento», o incluso de una obra cuya lectura hemos interrumpido y que no queremos clasificar antes de haberla retomado y concluido, o bien de un libro del cual nos hemos valido constantemente durante un período determinado, o bien de un libro que hemos sacado para buscar un dato o referencia y que aún no hemos regresado a su lugar, o bien de un libro que no querríamos poner en el lugar donde iría porque no nos pertenece y varias veces nos hemos prometido devolverlo, etcétera.

En lo que a mí concierne, casi las tres cuartas partes de mis libros jamás estuvieron realmente clasificados. Los que no están ordenados de un modo definitivamente provisorio lo están de un modo provisoriamente definitivo, como en el Oulipo. Entretanto, los traslado de un cuarto al otro, de un anaquel al otro, de una pila a la otra, y a veces paso tres horas buscando un libro, sin encontrarlo pero con la ocasional satisfacción de descubrir otros seis o siete que resultan igualmente útiles.

2.2. *Libros muy fáciles de ordenar*

Los grandes volúmenes de Jules Verne de encuadernación roja (trátese de genuinos Hetzel o de reediciones Hachette), los libros muy grandes, los muy pequeños, las guías Baedeker, los libros raros o tenidos por tales, los libros encuadernados, los volúmenes de La Pléiade, los Présence du Futur, las novelas publicadas por Éditions de Minuit, las colecciones (Chakge, Textes, Les Lettres Nouvelles, Le Chemin, etcétera), las revistas, cuando tenemos al menos tres números, etcétera.

2.3. *Libros no muy difíciles de ordenar*

Los libros sobre cine, trátese de ensayos sobre directores, de álbumes sobre las estrellas o con escenas de filmes; las novelas sudamericanas, la etnología, el psicoanálisis, los libros de cocina (ver más arriba), los anuarios (junto al teléfono), los románticos alemanes, los libros de la colección «Que sais-je» (aunque no sabemos si ponerlos juntos o incluirlos dentro de la disciplina que tratan, etcétera).

2.4. *Libros casi imposibles de ordenar*

Los otros; por ejemplo, las revistas de las que sólo poseemos un número, o bien *La campaña de 1812 en Rusia* de Clausewitz, traducido del alemán por M. Bégouën, capitán en jefe del 31.° de Dragones, diplomado de Estado mayor, con un mapa, París, Librairie Militaire R. Chapelot et Cie., 1900, e incluso el fascículo 6 del volumen 91 (noviembre, 1976) de las *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* que presenta el programa de las 666 reuniones de trabajo del congreso anual de dicha asociación.

2.5.

Como los borgianos bibliotecarios de Babel, que buscan el libro que les dará la clave de todos los demás, oscilamos entre la ilusión de lo alcanzado y el vértigo de lo inasible. En nombre de lo alcanzado, queremos creer que existe un orden único que nos permitiría alcanzar de golpe el saber; en nombre de lo inasible, queremos pensar que el orden y el desorden son dos palabras que designan por igual el azar.

También es posible que ambas sean señuelos, engañifas destinadas a disimular el desgaste de los libros y de los sistemas.

Entre los dos, en todo caso, no está mal que nuestras bibliotecas también sirvan de cuando en cuando como ayudamemoria, como descanso para gatos y como desván para trastos.

NOTAS

1. Denomino biblioteca a un conjunto de libros reunido por un lector no profesional para su placer y uso cotidianos. Ello excluye las colecciones de bibliófilos y las encuadernaciones por metro, pero también la mayoría de las bibliotecas especializadas (las universitarias por ejemplo), cuyos problemas particulares se parecen a los de las bibliotecas públicas.

Me acuerdo

[...]

264

Me acuerdo de un baile que se llamaba la raspa.

265

Me acuerdo de Lee Harvey Oswald.

266

Me acuerdo del tenis-barba: contábamos los barbudos que pasaban por la calle: 15 por el primero, 30 por el segundo, 40 por el tercero y «juego» por el cuarto.

267

Me acuerdo de:
«Ramadjah la Mouquère
Ramadjah Bono
Tremp'ton cul dans la soupière
Tu m'diras si c'est chaud».

268

Me acuerdo de que durante su proceso Eichmann permanecía encerrado en una jaula de cristal.

269

Me acuerdo del boxeador Ray Famechon y de Strock y de Charron, y de muchos luchadores de *catch* (L'Ange Blanc, le Bourreau de Béthume, le Petit Prince, Doktor Adolf Kaiser, etc.)

270

Me acuerdo del asunto Markovitch.

271

Me acuerdo de las placas de mica o de celuloide que se fijaban en el frente de los capós (cerca del tapón del radiador) y que impedían que los mosquitos y los pulgones vinieran a aplastarse contra el parabrisas.

272

Me acuerdo de que los tres bailarines estrella de los Ballets de París eran Roland Petit, Jean Guélis y Jean Babilée.

273

Me acuerdo de que san Crispín y san Crispiano son los patrones de los zapateros. [*N. de la T.*: los nombres de ambos santos son homófonos de la palabra que designa los utensilios del zapatero.]

274

Me acuerdo de un recital muy bello ofrecido en la catedral de Chartres (¿en 1953?) por la pianista Monique de la Bruchollerie.

275

Me acuerdo de una anécdota que remonta la invención de la mayonesa al sitio de Port-Mahon (bajo Napoleón III). [...]

[Trad. Eva M.ª Manso]

Texto leído en la boda de A.-C. Blanchette y J. Roubaud

El segundo volumen que Georges Perec aportó a la Bibliothèque Oulipienne, el que hace el n.º 19 (1982) de esta peculiar colección, se tituló *Épithalames* y fue escrito exactamente con la misma intención con la que, muchos siglos atrás, los griegos pretendían saludar las bodas de sus conciudadanos. Luego, el ejercicio se haría género. Perec lo utiliza esta vez como constricción de escritura a la que ha añadido una dificultad no menos generadora de texto: el hecho de que se utilicen tan sólo las letras de los nombres de los contrayentes; así quedará sellado con un toque de personalización este homenaje perecquiano que bien podría incluirse entre ese tipo de composiciones que, en otro volumen y con otro contenido, se ha llamado *Voeux*. El texto que presentamos fue leído por primera vez en la boda de las personas citadas, el día 15 de junio de 1980, en París. La traducción que aquí ofrecemos, por ligarse al contenido general del poema, no respeta en principio el aparato formal que lo sustenta; sólo el esforzado ejercicio de la reescritura podría hacer posible una traducción cuasi total.

El epitalamio, tal como lo concibe Perec en estos textos, no es sino una especie de lipograma múltiple en el que, además, interviene de modo importante la capacidad combinatoria. De las 26 letras de que se compone el abecedario francés, Perec utiliza 17 (aquellas que conforman los nombres de sus amigos) y deja de lado las 9 restantes (*f, g, k, m, p, v, w, y, z*). Una vez más, escribir es ante todo juntar letras con letras, para obtener palabras y luego frases y, al fin, un texto. Tal es la filosofía tan simple y tan compleja a la vez de este ejercicio escritural... cita de Mallarmé incluida.

* * *

TEXTE LU AUX NOCES D'ALIX-CLÉO BLANCHETTE ET DE J. ROUBAUD

Alix-Cléo s'est unie à Jacques
Et Jacques s'est unie à Alix-Cléo.

C'est une heureuse coïncidance
Et c'est ainsi qu'aujourd'hui
ils sont tous les deux solidaires et alliés
à l'instar de l'oiseau et de la branche
d'Aucassin et de Nicolette
de la table et de la chaise
de la science et du doute
du désert et de l'oasis
du chêne et du tilleul
de l'encre et du récit
du jour et de la nuit
de l'oubli et de la trace
de l'abeille et de l'érable

C'est un joli jour de juin
le soleil brille au-dessus de l'île de la Cité
les bouquinistes écoutent sur les transistors les sonates
du Rosaire de Heinrich Biber
les touristes accablés escaladent les escaliers du
Sacré-Coeur
rue de la Huchette, des Hollandaises en blue-jeans
jouent du banjo et du biniou

Tout autour de nous s'étale la terre entière
ses océans insondables
ses lacs, ses steppes, ses cours d'eau
ses collines et ses toundras
ses dunes de sable, ses trésors cachés, ses îles, ses escales
son or noir et sa houille blanche
ses bauxites et ses terres rares
ses basiliques, ses châteaux hantés, ses donjons écroulés
ses salutistes en rain-coats rose-bonbon chantant des
cantiques le soir de Noël

ses notaires à besicles lisant à la lueur des quinquets leur journal du soir
ses colonels en retraite tenant conseil au Tabac de la rue Saint Louis-en-île
ses noceurs en débandade sortant à l'aube de boîtes de nuit désuètes
ses Cosaques à l'oeil bridé descendant l'Ienisséi sur des canots en écorce de bouleau
ses excursionnistes en bérets basques à l'assaut du Ballon d'Alsace
ses Jansénistes austères récitant l'Ancien Testament
ses danseuses de cirque debout sur leurs destriers obéissants
ses docteurs ès lettres discutant des articulations judéo-chrétiennes dans le discours hölderlinien
ses Irlandaises obèses achetant de la bière en boîte et des cornichons au sel dans un Delikatessen du Bronx
Ici le ciel est bleu ou le sera bientôt
Oublions les stridences du siècle
les tornades et le brouillard
Écoutons les oiseaux qui chantent
les chats qui ronronnent dans la bibliothèque à côte du dictionnaire de Bescherelle
les bruits tranquilles et quotidiens
le coeur qui bat

Ce texte de circonstance
dans lequel il n'a été question
ni de nue accablante
ni de basse de basalte
ni d'aboli bibelot d'inanité sonore
ni de bête à bon dieu
ni de la souterraine locuste
ni de la Constitution de Quarante-huit
a été écrit à l'occasion de ces accordailles

Souhaitons à Alix-Cléo et à Jacques
des années de liesse et de bonheur
Saluons-les
et qu'à l'est
les salue le jais noir de la toute-jeunesse
et qu'au sud
les salue la turquoise bleue de l'être-adulte
et qu'à l'ouest
les salue l'abalone jaune du néant qui ne se conçoit ni ne se dit
et qu'au nord
les salue la coquille blanche de la Résurrection

et que la Croix-du-Sud les salue
et que l'Étoile du Berger les salue
et toutes les constellations
et toutes les nébuleuses

et que dès l'aube
à l'heure où blanchit l'alentour
ils s'en aillent tout autour de la terre et du ciel

TEXTO LEÍDO EN LA BODA DE ALIX-CLÉO BLANCHETTE Y JACQUES ROUBAUD

Alix-Cléo se ha unido a Jacques
y Jacques se ha unido a Alix-Cléo

Es una feliz coincidencia
y en el día de hoy
son solidarios y aliados ambos
a la manera del pájaro y la rama
de Aucassin y Nicolette
de la mesa y de la silla
de la ciencia y la duda
del desierto y el oasis
de la encina y el tilo
de la tinta y el relato
del día y la noche
del olvido y la huella
de la abeja y el arce

Es un precioso día de junio
el sol brilla sobre la isla de la Cité
los libreros de viejo escuchan en sus transistores las sonatas del Rosario de Heinrich Biber
los abrumados turistas trepan por las escaleras del Sacré-Coeur
en la calle Huchette, unas Holandesas con vaqueros tocan el banjo y la gaita

La tierra entera a nuestro alrededor se extiende
sus océanos insondables
sus lagos, sus estepas, sus cursos de agua
sus colinas y sus tundras
sus dunas de arena, sus tesoros escondidos, sus islas, sus escalas
su oro negro y su hulla blanca
sus bauxitas y sus tierras extrañas
sus basílicas, sus castillos encantados, sus torreones derrumbados
sus salutistas con impermeables rosa-caramelo entonando cánticos la noche de Navidad
sus notarios con quevedos leyendo a la luz de los quinqués su periódico de la tarde
sus coroneles retirados celebrando consejo en el estanco de la calle Saint Louis-en-l'île
sus juerguistas en desbandada saliendo al alba de viejas discotecas
sus Cosacos de ojos oblicuos bajando el Yeniséi en canoas de corteza de abedul
sus excursionistas con boina al asalto del Ballon d'Alsace
sus austeros jansenistas recitando el Antiguo Testamento
sus bailarinas de circo de pie sobre sus obedientes cabalgaduras
sus doctores en letras discutiendo sobre las articulaciones judeo-cristianas en el discurso hölderliniano

sus gordas Irlandesas comprando cerveza en lata
y pepinillos en sal en un delikatessen del
Bronx
El cielo aquí es azul o lo será pronto
Olvidemos las estridencias del siglo
los tornados y la bruma
Escuchemos a los pájaros que cantan
a los gatos que ronronean en la biblioteca junto al
diccionario de Bescherelle
los ruidos tranquilos y cotidianos
al corazón que late

Este texto hecho para la ocasión
en el que no hemos tratado
ni de nubes amenazadoras
ni de bajíos de basalto
ni del abolido bibelot de inanidad sonora
ni de las mariquitas
ni de la subterránea Locusta
ni de la Constitución del Cuarenta y ocho
ha sido escrito con motivo de estos esponsales

Deseemos a Alix-Cléo y a Jacques
muchos años de regocijo y felicidad
Saludémosles
y que al este
les salude el negro azabache de la eterna juventud
y que al sur
les salude la azul turquesa de los seres adultos
y que al oeste
les salude el haliotis ambarino de la hada que ni se
concibe ni se nombra
y que al norte
les salude la concha blanca de la Resurrección

y que la Cruz del Sur les salude
y que el Lucero del Alba les salude
y todas las constelaciones
y todas las nebulosas

y que desde el alba
hasta la hora en que todo se hace blanco
por doquier tierra y cielo se vayan.

[Trad.: Jesús Camarero]

La tienda oscura

[...]
N.º 12
Octubre 1969

EL GO

Juego al go (pero, es más bien un puzzle cuyas piezas terminan por formar una especie de esfera) con un escritor llamado Bourgoin, que me resulta antipático.

Decido ir a Dampierre, cuando estoy en la calle de la Assomption. Me dirijo hacia una cafetería en la parte alta de la calle, luego tuerzo en dirección a la Muette. Estoy furioso.

¿Tal vez es en Dampierre, o en la calle de la Assomption? El lugar está en obras, aunque se dé en él una recepción, de ahí la presencia —en un principio sorprendente— de obreros en mitad del salón. Entra un escritor, cuyo libro tengo en la mano y juego (¿me abanico?) con él.

J. y M.L. parecen haberse reconciliado. Juegan juntos al go. Un poco más tarde les sorprendo abrazándose en una habitación polvorienta, semejante al despacho que yo tenía en la calle Bac. Un obrero viene a arrancar el montante de la puerta diciendo, en tono muy técnico:

—Está biselado.

El montante soporta los cables eléctricos, con lo cual nos quedamos a oscuras.

Yo me digo que es un excelente electricista y que de este modo será más cómodo sacar los muebles.

Tres obreros (uno de los cuales es el jardinero de Dampierre) construyen una terraza-salón.

Tengo una escena con .

[...]
N.º 16
Julio 1970

EL ARRESTO

Estoy en Túnez. Es una ciudad empinada. Doy un largo paseo: carretera llena de curvas, cortinas de árboles, empalizadas, panoramas. Es como si el paisaje se descubriera en su totalidad como un plano de fondo de pintura italiana.

Al día siguiente, la policía viene a arrestarme. Hace mucho cometí un pecadillo. No recuerdo absolutamente nada, pero sé que hoy puede costarme veinte años.

Huyo, con un revólver. Los lugares que atravieso son desconocidos para mí. No hay ningún peligro inmediato, pero sé de antemano que esta huida no resolverá nada. Vuelvo hacia los lugares familiares, esos en los que me paseaba el día anterior. Tres marineros me preguntan el camino. Detrás de una cortina de árboles, dos mujeres con el rostro cubierto lavan la ropa.

Desciendo a la ciudad por un camino en zig-zag. Hay policías por todas partes, a centenares. Detienen a todo el mundo y revisan los coches.

Paso entre los policías. Mientras mi mirada no se cruce con la suya, tendré alguna posibilidad de salir bien.

Entro en un café donde encuentro a Marcel B. Voy a sentarme junto a él.

Tres tipos entran en el café (son policías, ¡evidentemente!); inspeccionan la sala. Tal vez no me han visto. Apenas respiro, pero uno de ellos viene a sentarse a mi mesa.

—No tengo la documentación encima —digo.

Está a punto de levantarse y de irse (eso significaría que estoy salvado), pero me dice en voz baja:

—¡Copule!

No comprendo.

Él escribe la palabra en el margen de un periódico, en mayúsculas huecas:

COPULE

Luego vuelve sobre las tres primeras letras ennegreciendo el interior:

COPULE

Termino por comprender. Es extremadamente complicado: tendría que volver a mi casa y «copular con mi mujer»; así, cuando la policía venga a buscarme, el hecho de haber «copulado un sábado», dado que soy judío, constituiría para mí una circunstancia atenuante.

El hecho de ser judío está, en efecto, en el origen de todo este asunto y lo complica considerablemente. Mi arresto es consecuencia del conflicto judeo-árabe y no me serviría de nada afirmar mis sentimientos propalestinos.

Regreso a mi villa (tal vez no sea más que una simple habitación). Sobre todo, estoy preocupado por saber si yo sería un prisionero tunecino en Francia o un prisionero francés en Túnez. En los dos casos, espero una amnistía con motivo de la visita de un jefe de Estado.

Me siento inocente. Lo que más me molesta es tener que conservar durante varios años mis calcetines sucios.

[...]
N.º 89
Septiembre 1971

CRUCIGRAMAS

Hablo con un amigo del proyecto de reaparición de *Politique-Hebdo*. Encontramos dos (o tres) chicas que, hace tiempo, trabajaron para este semanario y que se prestan a volver a él. En principio, no se trata de que yo haga crucigramas para ellos. Pienso, no obstante, «in petto»; tengo cierto número de casillas preparadas y no me faltan ideas para componer otras nuevas. El único punto a considerar sería el de los honorarios. Creo encontrar una excelente definición de «GRANT»: *Sus hijos más célebres no llevan su nombre*. Pero no, soy tonto, eso no es para «GRANT», sino, evidentemente, para «VERNE». Encuentro, no otra definición para «GRANT», sino otra definición para «VERNE»: *Un Jules que no lo era*.

[...]
N.º 106
Febrero 1972

LA BIBLIOTECA NACIONAL

Trabajo en la gran sala de lectura de la Biblioteca Nacional. Alain G. viene a sentarse en una mesa cercana.

[...]
N.º 112
Marzo 1972 (Blevy)

LIBROS

En el guardarropa de mi laboratorio, hay una ventana pequeña que da sobre la trastienda de un librero de viejo. Asomándome a la ventana, veo un lote de libros presentado de tal manera que parecen formar una sola obra encajada en un cartonaje cuyo lomo tiene una gran mancha negra. Los libros forman un conjunto que me da la impresión de ser homogéneo. El tema central sería una escuela contemporánea con nombre medieval —el Gay Sçavoir o la Saincte Sapience— y ese nombre está caligrafiado cuidadosamente con lápiz negro. Se pueden encontrar, en desorden, en ese conjunto grandes obras

de Derrida, un libro de arte (tal vez de Claude Roy) y pequeños opúsculos. Sé que este conjunto proviene de la colección de un amigo de J.P. y me parece que son precisamente estos libros que yo busco desde hace mucho tiempo. El precio pedido por el librero es extremadamente módico, teniendo en cuenta el valor y la singularidad de las obras, pero no consigo descifrarlo (¿29 francos? ¿37 francos?). Iría a ver al librero para negociar con él, pero ahora la tienda está cerrada.

El cigarrillo que fumaba cae en la tienda y me siento muy incómodo (no por temor a que la colilla queme el paquete de libros, sino por el sentimiento molesto de dejar un indicio de mi indiscreción) hasta que me doy cuenta de que la colilla ha caído sobre una placa de mármol colocada sobre el parquet y en la que hay ya una e incluso varias colillas.

Más tarde. Por la mañana. Recibo una llamada de J.P. Me pregunta si estoy interesado en un lote de libros que él no quiere, porque la gran mancha negra del cartón desluce su biblioteca. Le respondo que los he visto y que pienso comprarlos. Se retracta y me anuncia que, pese a esta mancha, se los queda. Me pongo furioso. ¿Por qué me los propone si va a cambiar de opinión un instante después?

[Trad.: Ángela Serna]

Los lugares de un ardid*

Durante cuatro años, desde mayo de 1971 hasta junio de 1975, hice análisis. En cuanto concluí el tratamiento me asaltó el deseo de decir, o mejor dicho de escribir, lo que había ocurrido. Poco más tarde, Jean Duvignaud propuso a la redacción de *Cause Commune* que organizara un número de la revista alrededor del tema del ardid, y decidí espontáneamente que mi texto encontraría su lugar más adecuado en este marco de contornos mal definidos, pero marcados por lo inestable, lo vago y lo oblicuo.

Desde entonces transcurrieron quince meses, durante los cuales comencé una cincuentena de veces las primeras líneas de un texto que, al cabo de algunas frases (*grosso modo*, las que acabo de escribir), se perdía inexorablemente en artificios retóricos cada vez más embrollados. Yo quería escribir, era preciso que escribiera, que encontrara en la escritura, por la escritura, la huella de lo que se había dicho (y todas las páginas recomenzadas, los borradores inconclusos, las líneas abandonadas son como recuerdos de esas sesiones amorfas donde yo tenía la inefable sensación de ser una máquina de moler palabras sin peso), pero la escritura se petrificaba en precauciones oratorias, en preguntas presuntamente preliminares: ¿por qué tengo la necesidad de escribir este texto? ¿A quién está destinado en verdad? ¿Por qué optar por escribir y publicar, por hacer público, lo que quizá sólo se nombró en el secreto del análisis? ¿Por qué optar por asociar esta busca flotante con el ambiguo tema del ardid? Tales eran las preguntas que yo planteaba con sospechoso encarnizamiento —uno, dos, tres, cuatro—, como si fuera absolutamente necesario que hubiera preguntas, como si, sin preguntas, no pudiera haber respuestas. Pero lo que quiero decir no es una respuesta sino una afirmación, una evidencia, algo que ha acontecido, que ha surgido. No algo que estaba agazapado en el corazón de un problema, sino algo que estaba allí, muy cerca de mí, algo mío que debía decir.

El ardid es algo que sortea, ¿pero cómo sortear el ardid? Pregunta-trampa, pregunta-pretexto, anterior al texto, y en cada oportunidad se demora el ineluctable momento de escribir. Cada palabra que yo planteaba no era un jalón sino un desvío, materia de ensoñación. Durante esos quince meses soñé despierto con estas palabras meandro, así como durante cuatro años soñé despierto mientras miraba las molduras y fisuras del cielo raso.

Allá como aquí era casi reconfortante decirse que un día las palabaras acudirían. Un día me pondría a hablar, me pondría a escribir. Durante mucho tiempo, uno cree que hablar de ello querrá decir encontrar, descubrir, comprender, comprender al fin, ser iluminado por la verdad. Pero no: cuando ocurre, uno sólo sabe que ocurre; está allí, se habla, se escribe: hablar es sólo hablar, simplemente hablar; escribir es sólo escribir, trazar letras en una página en blanco.

¿Acaso yo sabía que era eso lo que había ido a buscar? ¿Esta evidencia por tanto tiempo no dicha y siempre por decirse, esta mera espera, esta mera tensión reencontrada en un farfulleo casi intangible?

Ocurrió un día y lo supe. Querría poder decir: lo supe enseguida, pero no sería cierto. No existe un tiempo verbal para decir cuándo ocurrió. Ocurrió, habría ocurrido, ocurre, ocurrirá. Ya se sabía, se sabe.

* Trad. esp. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1986.

Simplemente algo se abrió y se abre: la boca para hablar, la estilográfica para escribir: algo se desplazó, algo se desplaza y se traza, la línea sinuosa de la tinta en el papel, algo pleno y liberado.

Planteo desde un principio como evidencia esta equivalencia entre habla y escritura, así como asimilo la página en blanco con ese otro lugar de titubeos, ilusiones y tachaduras que fue el cielo raso del consultorio del analista. Sé bien que no cae por su peso, pero así fue para mí a partir de entonces, y eso era precisamente lo que estaba en juego en el análisis. Eso fue lo que sucedió, lo que se modeló de sesión en sesión en el curso de esos cuatro años.

El psicoanálisis no se parece en verdad a los anuncios para calvos; no hay un «antes» ni un «después». Hubo un presente del análisis, un «aquí y ahora» que comenzó, duró, concluyó. También podría escribir que «tardó cuatro años en comenzar» o que «se concluyó durante cuatro años». No hubo principio ni fin; mucho antes de la primera sesión, el análisis ya había comenzado, al menos en la lenta decisión de someterse a él, y en la elección del analista; mucho después de la última sesión, el análisis continúa, al menos en esta duplicación solitaria que remeda su obstinación y su estancamiento: el tiempo del análisis fue un enviscamiento en el tiempo, una hinchazón del tiempo; durante cuatro años el análisis fue algo cotidiano y común: pequeñas marcas en agendas, el trabajo desgranado en el espesor de las sesiones, su retorno regular, su ritmo.

El análisis fue al principio eso: cierta partición de los días —los días con y los días sin— y para los días con, algo que se parecía al pliegue, al repliegue, del bolsillo: en la estratificación de las horas, un instante suspendido, diferente; en la continuidad del día, una suerte de detención, un tiempo.

Había algo abstracto en este tiempo arbitrario, algo tranquilizador y temible a la vez, un tiempo inconmovible y atemporal, un tiempo inmóvil en un espacio improbable. Sí, por cierto, yo estaba en París, en un barrio que conocía bien, en una calle donde incluso había vivido anteriormente, a pocos metros de mi bar favorito y de varios restaurantes conocidos, y habría podido entretenerme calculando la longitud, la latitud, la altitud y la orientación (la cabeza en el oeste-noroeste, los pies en el este-sudeste). Pero el protocolo ritual de las sesiones desvinculaba el espacio y el tiempo de estas repeticiones: yo llegaba, llamaba, una joven me abría la puerta. Yo esperaba unos minutos en un cuarto destinado a esa función; oía al analista acompañando hasta la puerta al paciente anterior; instantes más tarde, el analista abría la puerta de la sala de espera. Jamás trasponía el umbral. Yo pasaba delante de él y entraba en el consultorio. Él me seguía, cerraba las puertas —había dos, y entre ambas una entrada minúscula, algo así como una esclusa que enfatizaba la cerrazón del espacio—, iba a sentarse en su sillón mientras yo me recostaba en el diván.

Insisto en estos detalles triviales porque se repitieron dos o tres veces por semana durante cuatro años, así como se repitieron los ritos del final de la sesión: la llamada del próximo paciente, el analista murmuraba algo parecido a «bien», sin que ello implicara jamás una apreciación sobre los temas tratados en el curso de la sesión; luego se levantaba, yo me levantaba y, si era el momento, le abonaba sus honorarios (no le pagaba en cada sesión, sino cada dos semanas), él abría las puertas del consultorio, me acompañaba hasta la puerta de entrada y cerraba, tras una despedida formal que casi siempre consistía en una confirmación del día de la próxima sesión (por ejemplo, «hasta el lunes» o «hasta el martes»).

En la sesión siguiente, se repetían los mismos movimientos, los mismos gestos, exactamente idénticos. En las raras ocasiones en que no lo eran (y por ínfima que fuera entonces la modificación de un elemento protocolar, tenía un sentido, aunque yo no supiera cuál), ello indicaba algo, tal vez simplemente que yo estaba en análisis, y que el análisis era eso, y no otra cosa. Poco importa que estas modificaciones provinieran del analista, de mí, o del azar. Estos cambios minúsculos, ya hicieran desbordar el análisis en la convención que lo rodeaba (como, por ejemplo, las raras ocasiones en que tomé la iniciativa de salir abriendo yo mismo las puertas) o que por el contrario quitaran al análisis una parte del tiempo que le estaba consagrado (cuando el analista, por ejemplo, en ausencia de la secretaria, debía atender el teléfono, o ir a recibir al próximo paciente o a un limosnero del Ejército de Salvación) señalaban la función que estos ritos tenían para mí: el encuadre espacial y temporal de este discurso sin fin que a lo largo de las sesiones, de los meses, de los años, yo intentaría hacer mío, del cual intentaría hacerme cargo, en el cual trataría de reconocerme y de nombrarme.

La regularidad de estos ritos de entrada y salida constituyó, pues, para mí una primera regla (no hablo del psicoanálisis en general, sino de mi propia experiencia vivida y de los recuerdos que me han quedado de ella): su repetición tranquila y su inmutabilidad convenida designaban con serena cortesía los límites de este lugar cerrado donde, lejos del bullicio de la ciudad, fuera del tiempo, fuera del mundo, iba a decirse algo que quizá vendría de mí, sería mío, sería para mí. Eran como los garantes de la neutralidad bien intencionada de esa oreja inmóvil a la cual yo intentaba decir algo, como los límites amables, civilizados, un poco austeros, un poco fríos, apenas ampulosos, en cuyo interior estallaría la callada y cerrada violencia del diálogo analítico.

Así, tendido en el diván, la cabeza sobre un pañuelo blanco que el analista, antes que el próximo paciente entrara en el consultorio, arrojaba con negligencia sobre la parte superior de un pequeño archivo Imperio ya sembrado de pañuelos arrugados de las sesiones

precedentes, las manos cruzadas detrás de la nuca o encima del vientre, la pierna derecha extendida, la izquierda ligeramente arqueada, me sumergí durante cuatro años en ese tiempo sin historia, en ese lugar inexistente que iba a convertirse en el lugar de mi historia, de mi habla todavía ausente. Podía ver tres paredes, tres o cuatro muebles, dos o tres grabados, algunos libros. El piso estaba alfombrado, el cielo raso tenía molduras, las paredes estaban empapeladas: un decorado estricto y siempre ordenado, aparentemente neutro, que cambiaba poco de una sesión a la otra, de un año al otro: un sitio muerto y tranquilo.

Había poco ruido. Un piano o una radio, a veces, a lo lejos; alguien que en alguna parte pasaba la aspiradora o, cuando hacía buen tiempo y el analista dejaba la ventana abierta (aireaba a menudo entre dos sesiones), el canto de los pájaros de un jardín vecino. El teléfono, como he dicho, no sonaba casi nunca. El analista mismo hacía muy poco ruido. Yo oía a veces su respiración, un suspiro, una tos, ruidos intestinales, o el chasquido de una cerilla.

Era preciso que yo hablara. Para eso estaba allí. Era la regla del juego. Yo estaba encerrado con este otro en un espacio otro: el otro estaba sentado en un sillón, detrás de mí, podía verme, podía hablar o callar, y en general optaba por callar; yo estaba tendido en un diván, delante de él, no podía verlo, debía hablar, era preciso que mi habla llenara ese espacio vacío.

Hablar, por lo demás, era difícil. Yo tenía necesidad de hablar, y tenía un arsenal de historias, de problemas, de preguntas, de asociaciones, de fantasmas, de juegos de palabras, de recuerdos, de hipótesis, de explicaciones, de teorías, de referencias, de refugios.

Recorría alegremente los bien señalizados caminos de mis laberintos. Todo quería decir algo, todo se encadenaba, todo estaba claro, todo se dejaba descortezar sin dificultad, en un gran vals de significantes que exponían sus amables angustias. Bajo el espejeo fugaz de las colisiones verbales, bajo las mesuradas titilaciones del pequeño Edipo ilustrado, mi voz sólo encontraba su vacío: ni el endeble eco de mi historia, ni la turbamulta de mis enemigos enfrentables, sino el trillado estribillo de papá-mamá, el sexo; ni mi emoción, ni mi temor, ni mi deseo, ni mi cuerpo, sino respuestas preparadas, chatarra anónima, exaltaciones de *scenic-railway*.

Las verbosas ebriedades de estos pequeños vértigos pansémicos no tardaban en esfumarse, y para ello bastaba con pocos segundos, unos segundos de silencio en que yo esperaba del analista una aprobación que nunca llegaba, y yo retornaba entonces a una morosidad amarga, más lejos que nunca de mi habla, de mi voz.

El otro, detrás, no decía nada. En cada sesión yo esperaba que hablara. Estaba persuadido de que me escondía algo, de que sabía más de lo que quería decir, de que también pensaba en ello, de que tenía segundas intenciones. Casi como si las palabras que me pasaban por la cabeza se fueran a alojar en esas intenciones para ocultarse allí para siempre, suscitando, a lo largo de las sesiones, una bola de silencio tan pesada como huecas eran mis palabras, tan plena como vacías eran mis palabras.

Desde entonces, todo se convirtió en desconfianza, tanto mis palabras como su silencio, un fastidioso juego de espejos donde las imágenes reflejaban sin cesar sus guirnaldas de Moebius, sueños demasiado bellos para ser sueños. ¿Dónde estaba lo verdadero? ¿Dónde estaba lo falso? Cuando trataba de callarme, de rehuir esa repetición irrisoria, esa ilusión de un habla que afloraba, el silencio se volvía de golpe insoportable. Cuando trataba de hablar, de decir algo sobre mí, de enfrentar a ese payaso interior que hacía tales malabarismos con mi historia, ese prestidigitador que sabía tan bien cómo engañarse con sus ilusiones, de pronto tenía la impresión de reanudar el mismo rompecabezas, como si, a fuerza de agotar una por una todas las combinaciones posibles, un día pudiera al fin llegar a la imagen que buscaba.

Al mismo tiempo se instauró como una falla de mi memoria: empecé a tener miedo de olvidar, como si, a menos que lo anotara todo, ya no fuera capaz de retener la vida que escapaba. Cada tarde, escrupulosamente, con una conciencia maniática, me puse a llevar una especie de diario; era lo contrario de un diario íntimo; yo no consignaba allí sino hechos «objetivos»: la hora del despertar, en qué había empleado el tiempo, mis traslados, mis compras, el progreso —evaluado en líneas o en páginas— de mi trabajo, las personas que había encontrado o simplemente visto, el detalle de lo que había cenado en tal o cual restaurante, mis lecturas, los discos que había escuchado, las películas que había visto, etcétera.

Este pánico de perder mis huellas fue acompañado por el furor de conservar y clasificar. Guardaba todo: las cartas con sus sobres, los programas de cine, los pasajes de avión, las facturas, el talón de los cheques, los prospectos, los recibos, los catálogos, las convocatorias, los semanarios, los filtros secos, los encendedores vacíos, y hasta las cuentas de gas y electricidad de un apartamento donde no vivía desde hacía más de seis años, y a veces pasaba un día entero ordenando, imaginando una clasificación que ocuparía cada año, cada mes, cada día de mi vida.

Hacía mucho tiempo que había hecho lo mismo con mis sueños. Mucho antes del comienzo del análisis, había empezado a despertarme de noche para anotarlos en libretas negras de las que nunca me separaba. Muy pronto tuve tanta práctica que los sueños me llegaban escritos, con el título incluido. Pese al gusto que aún conservo por estos enunciados secos y secretos donde los reflejos de mi historia parecen llegar a través de innúmeros prismas, he terminado por admitir que estos sueños no habían sido vividos para ser sueños, sino soñados para ser textos, que no eran la vía regia que yo

creía que serían, sino caminos tortuosos que me alejaban cada vez más de un reconocimiento de mí mismo.

Del análisis en sí, tal vez llamado a prudencia por mis ardides oníricos, no transcribía nada, o casi nada. Un signo en mi agenda —la inicial del analista— marcaba el día y la hora de la sesión. En mi diario yo escribía sólo «sesión», a veces con un adjetivo generalmente pesimista («triste», «deslucida», «aburrida», «rutinaria», «fastidiosa», «desagradable», «bastante pesada», «bastante molesta», «deprimente», «ridícula», «anodina», «nostálgica», «débil y deleble», etcétera).

Excepcionalmente la caracterizaba, a partir de algo que el analista había dicho ese día, por una imagen, por una sensación (por ejemplo, «calambre»), pero la mayoría de las anotaciones, fueran positivas o negativas, hoy carecen de sentido y todas las sesiones —con pocas excepciones, aquellas donde afloraron las palabras que llevarían el análisis por la buena senda— se confunden para mí en el recuerdo de esta espera ante el cielo raso, el desasosiego de mi mirada que buscaba sin tregua en las molduras esbozos de animales, cabezas humanas, signos.

Del movimiento que me permitió abandonar estos ejercicios machacones y acuciantes y me brindó acceso a mi historia y a mi voz, sólo diré que fue infinitamente lento: fue el del análisis mismo, pero yo sólo lo supe después. Antes era preciso que se desmoronara esta escritura-caparazón bajo la cual yo enmascaraba mi deseo de escritura, que se erosionara la muralla de los recuerdos hechos, que se desplomaran mis refugios raciocinantes. Era preciso que yo volviera sobre mis pasos, que retomara ese camino recorrido cuyos hilos había destruido.

De este lugar subterráneo no tengo nada que decir. Sé que tuvo lugar y que, desde entonces, su huella está inscrita en mí y en los textos que escribo. Duró el tiempo en que mi historia se pone en orden: me fue dada un día, con sorpresa, con asombro, con violencia, como un recuerdo restituido a su espacio, como un gesto, como un calor reencontrado. Ese día, el analista oyó lo que yo iba a decirle, lo que, durante cuatro años, él había escuchado sin oír, por la simple razón de que yo no se lo decía, de que yo no me lo decía.

Ulceraciones

Ulcérations es un largo poema publicado originalmente en la Bibliothèque Oulipienne, n.º 1, 1974, primer tomo de esta genial enciclopedia creativa de textos oulipianos. Los 400 «versos» que componen la obra surgen tanto de la inspiración del «poeta» Perec como de una extraordinaria y fascinante capacidad para combinar las once letras más frecuentes de la lengua francesa. De este modo, el título, «ulcérations», no es sino la primera permutación efectuada sobre la serie-base: E-S-A-R-T-I-N-U-L-O-C (por orden de mayor a menor frecuencia; recuérdese que la frecuencia mayor corresponde a la E, con 0,13; es decir, de cada 100 letras, 13 son E en francés). A esta primera permutación le seguirán muchas más, hasta el número de 399 (a las que hay que añadir la ya referida). Así se constituye una secuencia lógico-matemática en la que cada letra ocupa un lugar distinto en cada una de las 400 series. Añadiendo a todo ello el mérito que supone hacer cuadrar todas las series para que de ellas se pueda entresacar un texto con sentido.

Estamos, pues, ante un ejercicio escritural muy próximo al concepto de la música serial, pues, tal y como ocurre en este tipo de música, cada letra sólo puede ser utilizada cuando se ha acabado la serie completa precedente. Así se inaugura un tipo de constricción que llegará a su culminación con *Alphabets* (1976): el heterograma.

Esta secuencia de anagramas de la serie ESARTINULOC que llamamos *Ulcérations* no es, al fin y al cabo, más que la aplicación de la fórmula combinatoria de la permutación: una combinación de 11 elementos que cambian de lugar en cada operación, es decir, el número factorial de 11: 39.916.800 posibilidades o series diferentes. De entre todas ellas, Perec escoge tan sólo 400, aquellas que le permitirán construir un texto con sentido. Una vez más, literatura y matemática caminan juntas, porque no en vano también el lenguaje (que se usa representado en la escritura) se hace combinando elementos diversos: letras, palabras, sintagmas, frases, párrafos, etc.

Junto al fragmento escogido de este texto, se han incluido las cifras que numeran las distintas series combinatorias, para así ayudar al lector en la lectura convergente del texto y de las series, uniendo ya en un solo acto el texto que se lee y las letras combinadas que lo construyeron. La traducción que se ofrece es simple traslación literal del contenido.

* * *

ULCÉRATIONS

Coeur à l'instinct saoûl,
reclus à trône inutile,
Corsaire coulant secourant
l'isolé,
tu crains la course intruse?

Calotin nul, ta sorcière
t'inocula son lucre si tacite
(l'ours naturel, Caïn solaire,
scout nanti, ruse collante,
sourcier, cousin...)

La trace luit.

Son éclair nous ternit là où
scrute l'Inca soliste
(car un ortolan se cuit en
coulis rance).

Oui, l'astral tournis,
ce larcin où te sourit
l'ancestral souci
ne tua
ni l'escroc
ni la souterraine locuste.

Onc surit la lune aristocrate,
l'insouciante sur l'océan si
court:
l'oeil sûr tançait l'once rustre,
licou sans article où nul sacre
ni tour sainte, cloître ou clans!

Nieras-tu l'occlusion (rate,
l'os à cru) intestinale (ou
croulante crise?)
Troc: la sinusite à luron contre
laiüs castré? Inocule son art
culinaire: culot sans litre court
ni ale,
couscous,
ail net,
roulés,
riant crustacé,
lointain sucre...

Olé! Nul ostracisé n'ourlait
ce tonus clair. Crois-en
l'auto
(cri: les Taunus, Citroën,
Lancia...),
tu es Rolls (oui: central truc
en soi...)

A toi, à nu, le scrutin, la
rose crainte, locus où
s'encra, littéral ou inscrit,
socle au naturel soin,
cet an sourcillant,
ce soir urtical.

Nous étions l'âcre usure, la
nicotine, l'art cousu, l'art
né cosinus, l'art coi, escale
ou introït, le sûr canular...

Ton siècle tourna si court
la sincère action, l'usine
à trucs, l'outrance solitaire:
nul scolaire contus ne t'a
souri, clairon tû, sclérose,
canut illusoire,
cantate,
sourcil noué,
crin saltatoire!

L'un, Csar, est un:
l'iconoclaste ruiné cita
l'ours consul étirant l'oiseau
crâneur: s'il t'occulte (air
sonore), un Castillan croûte;
s'il t'ancre, ou si, lit à
cornues, la nuit rose coltine
sa cruciale, nous traiterons,
cluse, art cul, inoui, osant
l'écriture, la consolante sciure,
l'oursin tactile à sûr nocturne
clos,
aileron au sic transit cloué sur
l'étain consolateur,
ciclone au triste Caruso,
linceul à son tiroir lancé,
suture,
sol intact.

[...]

000 ULCERATIONS
001 COEURALINST
002 INCTSAOULRE
003 CLUSATRONEI
004 NUTILECORSA
005 IRECOULANTS
006 ECOURANTLIS
007 OLETUCRAINS
008 LACOURSEINT
009 RUSECALOTIN
010 NULTASORCIE
011 RETINOCULAS
012 ONLUCRESITA
013 CITELOURSNA
014 TURELCAINSO
015 LAIRESCOUTN
016 ANTIRUSECOL
017 LANTESOURCI
018 ERCOUSINLAT
019 RACELUITSON
020 ECLAIRNOUST
021 ERNITLAOUSC
022 RUTELINCASO
023 LISTECARUNO
024 RTOLANSECUI
025 TENCOULISRA
026 NCEOUILASTR
027 ALTOURNISCE
028 LARCINOUTES
029 OURITLANCES
030 TRALSOUCINE
031 TUANILESCRO
032 CNILASOUTER
033 RAINELOCUST
034 EONCSURITLA
035 LUNEARISTOC
036 RATELINSOUC
037 IANTESURLOC
038 EANSICOURTL
039 OEILSURTANC
040 AITLONCERUS
041 TRELICOUSAN
042 SARTICLEOUN
043 ULSACRENITO
044 URSAINTECLO
045 ITREOUCLANS
046 NIERASTULOC
047 CLUSIONRATE
048 LOSACRUINTE
049 STINALEOUCR
050 OULANTECRIS
051 ETROCLASINU
052 SITEALURONC
053 ONTRELAIUSC
054 ASTREINOCUL
055 ESONARTCULI
056 NAIRECULOTS
057 ANSLITRECOU
058 RTNIALECOUS
059 COUSAILNETR
060 OULESRIANTC
061 RUSTACELOIN
062 TAINSUCREOL
063 ENULOSTRACI
064 SENOURLAITC
065 ETONUSCLAIR
066 CROISENLAUT
067 OCRILESTAUN
068 USCITROENLA
069 NCIATUESROL
070 LSOUICENTRA
071 LTRUCENSOIA
072 TOIANULESCR
073 UTINLAROSEC
074 RAINTELOCUS
075 OUSENCRALIT
076 TERALOUINSC
077 RITSOCLEAUN
078 ATURELSOINC
079 ETANSOURCIL
080 LANTCESOIRU
081 RTICALNOUSE
082 TIONSLACREU
083 SURELANICOT
084 INELARTCOUS
085 ULARTNECOSI
086 NUSLARTCOIE
087 SCALEOUINTR
088 OITLESURCAN
089 ULARTONCIEC
090 LETOURNASIC
091 OURTLASINCE
092 REACTIONLUS
093 INEATRUCSLO
094 UTRANCESOLI
095 TAIRENULSCO
096 LAIRECONTUS
097 NETASOURICL
098 AIRONTUSCLE
099 ROSECANUTIL
100 LUSOIRECANT
101 ATESOURCILN
102 OUECRINSALT
103 ATOIRELUNCS
104 ARESTUNLICO
105 NOCLASTERUI
106 NECITALOURS
107 CONSULETIRA
108 NTLOISEAUCR
109 ANEURSILTOC
110 CULTEAIRSON
111 OREUNCASTIL
112 LANCROUTESI
113 LTANCREOUSI
114 LITACORNUES
115 LANUITROSEC
116 OUTINESACRU
117 CIALENOUSTR
118 AITERONSCLU
119 SEARTCULINO
120 UIOSANTLECR
121 ITURELACONS
122 OLANTESCIUR
123 ELOURSINTAC
124 TILEASURNOC
125 TURNECLOSAI
126 LERONAUSICT
127 RANSITCLOUE
128 SURLETAINCO
129 NSOLATEURCI
130 CLONEAUTRIS
131 TECARUSOLIN
132 CEULASONTIR
133 OIRLANCESUT
134 URESOLINTAC
[...]

ULCERACIONES

Corazón de borracho instinto,
en trono inútil recluido,
ágil Corsario que socorre
al aislado,
¿temes la carrera intrusa?

Beato nulo, tu bruja
te inoculó su lucro tan tácito
(el oso natural, Caín solar,
scout provisto, ardid pegajoso,
zahorí, primo...)

La huella reluce.

Su resplandor nos empaña allí donde
escruta el Inca solista
(porque un [pájaro] hortelano se cuece en
caldo rancio).

Sí, la astral modorra,
ese robo en que te sonríe
el ancestral desvelo
no mató
ni al timador
ni la subterránea Locusta.

Jamás se agrió la luna aristocrática,
la despreocupada en el océano tan
breve:
el ojo seguro reprendía a la onza grosera,
cabestro sin artículo donde [haya] consagración alguna
¡ni torre santa, claustro o clanes!

¿Negarás la oclusión (bazo,
el hueso en crudo) intestinal (o
¿ruinosa crisis?)
Trueque: ¿la sinusitis del barbián contra
perorata castrada? Inocula su arte
culinario: caradura sin litro corto
ni [cerveza] ale,
alcuzcuz,
ajo simple,
liados,
crustáceo risueño,
lejano azúcar...

¡Olé! Ningún condenado [al ostracismo] dobladillaba
ese vigor claro. Créetelo
el auto
(grito: los Taunus, Citroen,
Lancia...),
eres Rolls (sí: central habilidad
en sí...)

A ti, al desnudo, el escrutinio, la
rosa temor, locus donde
se entintó, literal o inscrito,
zócalo al natural cuidado,
este año [de cejas] fruncidas,
esta noche urticante.

Éramos la desabrida usura, la
nicotina, el arte cosido, el
arte nato coseno, el arte callado, escala
o introito, la segura broma...

Tu siglo se hizo tan corto
la sincera acción, la fábrica
de cosas, la ultranza solitaria:
ningún escolar contuso te ha
sonreído, clarín callado, esclerosis,
tejedor ilusorio,
cantata,
ceja anudada,
¡crin saltadora!

El uno, Zar, es uno:
el iconoclasta arruinado citó
el oso cónsul que estiraba el pájaro
presumido: si te oculta (aire
sonoro), un Castellano [está] jamando;
si te echa el ancla, o si, cama con
retortas, la noche rosada lleva a cuestas
su crucial, trataremos,
corte, arte culo, inaudito, atreviéndose
[con] la escritura, el consolador serrín,
el erizo táctil de [un] nocturno seguro
cerrado,
alerón clavado al sic transit sobre
el estaño consolador,
ciclón al triste Caruso,
mortaja a su cajón suelto,
sutura,
suelo intacto.

[...]

[Trad.: Jesús Camarero]

*Las cosas**

La mirada, primero, se deslizaría sobre la moqueta gris de un largo corredor, alto y estrecho. Las paredes serían armarios empotrados, de madera clara, cuyos herrajes de cobre brillarían. Tres grabados —uno representando a Thunderbird, vencedor de Epsom; otro un vapor de ruedas, el *Ville-de-Montereau*; y el tercero una locomotora de Stephenson— llevarían a una cortina de piel, sostenida por grandes anillas de madera negra veteada, y a la que un simple movimiento bastaría para correr. La moqueta, entonces, dejaría paso a un parquet casi amarillo, cubierto parcialmente por tres alfombras de colores apagados.

Se habría llegado a una sala de estar, de siete metros aproximadamente de largo por tres de ancho. A la izquierda, en una especie de hornacina, un gran diván de cuero negro deslucido, con una librería de cerezo pálido a cada lado en las que los libros se amontonarían desordenadamente. Sobre el diván, un portulano antiguo ocuparía toda la extensión del panel. Más allá de una mesita baja, al pie de una alfombra de oración de seda, sujeta a la pared por tres clavos de cobre de gruesa cabeza, y que formaría conjunto con la cortina de piel, se encontraría otro diván, perpendicular al primero, tapizado de terciopelo marrón claro, y, después del diván, un pequeño mueble con patas, lacado en rojo oscuro, con tres anaqueles sobre los que habría pequeños objetos de adorno: ágatas y huevos de piedra, cajitas de rapé, bomboneras, ceniceros de jade, una concha de nácar, un reloj de bolsillo, un jarrón de cristal tallado, una pirámide de cristal, una miniatura con marco ovalado. Más allá aun, después de una puerta acolchada, unos estantes superpuestos, formando el rincón, contendrían estuches y discos, junto a un tocadiscos cerrado, del que sólo se verían los cuatro mandos de acero damasquinado, y sobre el cual habría un grabado que representaría el *Grand défilé de la fête du carrousel*. Por la ventana, adornada con cortinas blancas y marrones que imitaría los estampados de Jouy, se verían unos árboles, un parque minúsculo, un trozo de calle. Un escritorio de persiana, abarrotado de papeles, de plumas, tendría ante él un silloncito de rejilla. Una ateniense sostendría un teléfono, una agenda de piel y un bloc de notas. Luego, pasada otra puerta, tras una librería giratoria, baja y cuadrada, coronada por un gran jarrón cilíndrico decorado en azul, lleno de rosas amarillas, y por un espejo oblongo engarzado en un marco de caoba, una mesa estrecha, con dos banquetas tapizadas con tejido escocés, daría paso de nuevo a la cortina de piel.

Todo sería marrón, ocre, leonado, amarillo: un universo de colores un poco pasados, con tonos cuidadosamente, casi minuciosamente dosificados, entre los cuales sorprenderían algunas manchas más claras, el naranja casi chillón de un cojín, algunos volúmenes de colores variados perdidos entre las ricas encuadernaciones. En pleno día, la luz, entrando a raudales, haría esta pieza un poco triste, a pesar de las rosas. Porque sería una pieza para la noche. Entonces, en pleno invierno, con las cortinas echadas, con algunos puntos de luz —el rincón de las librerías, la discoteca, el escritorio, la mesa baja entre los dos canapés, los vagos reflejos en el espejo— y las grandes zonas de sombra donde brillarían todas las cosas, la madera pulida, la seda pesada y rica, el cristal tallado, el blando cuero, sería un puerto de paz, tierra de promisión.

La primera puerta daría a una alcoba, con el piso cubierto de una moqueta clara. Una gran cama inglesa ocuparía todo el fondo. A la derecha, y a cada lado de la ventana, dos estanterías estrechas y altas contendrían algunos libros de uso habitual, álbums, barajas, tarros, collares, baratijas. A la izquierda, un viejo armario de encina y dos descalzadoras de madera y cobre estarían frente a un silloncito bajo tapizado en seda gris a rayas finas y a un tocador. Una puerta entreabierta, la del cuarto de baño, descubriría gruesos albornoces, grifos de cobre en forma de cuellos de cisne, un gran espejo orientable, un par de navajas de afeitar inglesas con sus estuches de cuero verde, frascos, brochas de mango de asta, esponjas, Las paredes de la alcoba estarían tapizadas de indiana; la cama estaría cubierta por una manta escocesa. Sobre una mesilla, rodeada en tres de sus lados por un borde de cobre calado, habría un candelabro de plata con pantalla de seda gris muy claro, un reloj pequeño cuadrado, una rosa en una copa alta, y, en su tablero inferior, periódicos doblados, algunas revistas. Más allá, a los pies de la cama, un gran *puf* de cuero natural. En las ventanas, los visillos de gasa correrían sobre varillas de cobre; las cortinas, grises, de lana gruesa, estarían medio echadas. En la penumbra, la estancia resultaría clara todavía. En la pared, sobre la cama ya abierta, entre dos pequeñas lámparas alsacianas, la sorprendente fotografía, en negro y blanco, estrecha y larga, de un pájaro en pleno vuelo, llamaría la atención por su perfección un poco formal.

La segunda puerta daría a un despacho. Las paredes, de arriba abajo, estarían cubiertas de libros y de revistas, y, para romper la monotonía de los lomos en rústica o en piel, algunos grabados, dibujos, fotografías —el *San Jerónimo* de Antonello de Messina, un detalle del *Triunfo de san Jorge*, una cárcel de Piranesi, un retrato de Ingres, un pequeño paisaje a pluma de Klee, una fotografía amarillenta de Renan en su gabinete de trabajo en el Colegio de Francia, un gran almacén de Steinberg, el Melanchthon de Cranach— fijados a los paneles de madera ajustados entre los estantes. Un

* Trad. esp. de Jesús López Pacheco, Barcelona, Seix Barral, 1968.

poco a la izquierda de la ventana y ligeramente oblicua, habría una larga mesa lorenesa con una gran carpeta roja. Escudillas de madera, largos plumieres, tarros de todas clases, contendrían lápices, clips, grapas, pinzas. Una losa de vidrio serviría de cenicero. Una caja redonda, de cuero negro, decorada con arabescos de oro, estaría llena de cigarrillos. La luz vendría de una lámpara antigua de despacho, difícilmente orientable, con pantalla de opalina verde en forma de visera. A cada lado de la mesa, casi enfrente uno de otro, habría dos sillones de madera y cuero, con altos respaldos. Más a la izquierda todavía, a lo largo de la pared, una mesa estrecha aparecería abarrotada de libros. Un sillón-club de cuero verde botella estaría cerca de los clasificadores metálicos grises, de los ficheros de madera clara. Una tercera mesa, más pequeña aun, sostendría una lámpara sueca y una máquina de escribir cubierta por una funda de hule. Al fondo habría una cama estrecha, cubierta de terciopelo ultramar y adornada con cojines de todos los colores. Un trípode de madera pintada, casi en el centro de la habitación, sostendría un mapamundi de alpaca y de cartón piedra, ingenuamente ilustrado, falsamente antiguo. Detrás del escritorio, medio oculto por la cortina roja de la ventana, un escabel de madera encerada podría deslizarse a lo largo de un pasamanos de cobre que daría la vuelta a la habitación.

La vida, allí, sería fácil, muy fácil. Todas las obligaciones, todos los problemas que implica la vida material encontrarían una solución natural. Una asistenta llegaría todas las mañanas. Cada quince días, vendrían a traer el vino, el aceite, el azúcar. Habría una cocina amplia y clara, con baldosas azules decoradas con escudos, tres platos de porcelana decorados con arabescos amarillos, de reflejos metálicos, alacenas por todas partes, una bella mesa de madera blanca colocada en el centro, taburetes, bancos. Sería agradable llegar y sentarse allí, cada mañana, después de una ducha, a medio vestir todavía. Sobre la mesa habría una gran mantequillera de gres, tarros de mermelada, miel, tostadas, pomelos partidos por la mitad. Sería temprano: el comienzo de una larga jornada de mayo.

Abrirían su correspondencia, hojearían los periódicos. Encenderían un primer cigarrillo. Saldrían. Su trabajo no les retendría sino unas horas por la mañana. Volverían a encontrarse para comer: un *sandwich* o carne a la parrilla, según les apeteciera; se tomarían un café en una terraza, y luego regresarían a su casa a pie, lentamente.

Su apartamento raramente estaría ordenado, pero su desorden mismo sería su mayor atractivo. Apenas se ocuparían de él: vivirían en él. El cómodo ambiente les parecería algo habitual, un dato inicial, un estado natural. Pondrían su interés en otras cosas: en el libro que abrirían, en el texto que escribirían, en el disco que escucharían, en su diálogo, renovado día a día. Trabajarían durante mucho tiempo, sin fiebre y sin prisa, sin amargura. Luego cenarían o saldrían a cenar, se encontrarían con sus amigos, pasearían juntos.

A veces les parecería que podría transcurrir armoniosamente una vida entera entre aquellos muros cubiertos de libros, entre aquellos objetos tan perfectamente domesticados que habrían acabado por creerlos hechos desde siempre para que los usaran ellos únicamente, entre aquellas cosas bellas y sencillas, suaves, luminosas. Pero no se sentirían encadenados a ellas: ciertos días saldrían en busca de la aventura. Ningún plan sería imposible para ellos. No conocerían el rencor, ni la amargura, ni la envidia. Pues sus medios y sus deseos estarían acordes en todos los puntos, siempre. Llamarían a este equilibrio felicidad, y, gracias a su libertad, a su prudencia, a su cultura, sabrían conservarla, descubrirla en cada instante de su vida común.

[...]

Cuando evocaban juntos su vida, sus costumbres, su porvenir, cuando, con una especie de frenesí, se entregaban por entero al desenfreno de los mundos mejores, se decían a veces, con una melancolía un poco apagada, que no tenían las ideas claras. Posaban sobre el mundo una mirada confundida, y la lucidez que presumían tener estaba acompañada a menudo por fluctuaciones inciertas, por acomodaciones ambiguas y consideraciones varias, que mermaban, minimizaban o incluso desvalorizaban una buena voluntad que, sin embargo, era evidente.

Les parecía que ello constituía un camino, o una ausencia de camino, que les definía perfectamente, y no sólo a ellos, sino a todos los de su edad. Las generaciones anteriores, se decían a veces, habían logrado tener, sin duda, una conciencia más precisa a la vez de ellas mismas y del mundo en que vivían. Quizá les habría gustado tener veinte años durante la guerra de España o durante la Resistencia: a decir verdad, se sentían a gusto hablando de estas cosas; les parecía que los problemas que entonces se planteaban, los que imaginaban que se debieron plantear, era más claros, aun cuando la necesidad de responder a ellos resultó ser más apremiante; ellos tenían que responder sólo a cuestiones insidiosas.

Era una nostalgia un tanto hipócrita: la guerra de Argelia había empezado con ellos y continuaba ante sus ojos. Apenas si les afectaba; actuaban a veces, pero raramente se sentían obligados a actuar. Durante mucho tiempo no pensaron que su vida, su porvenir, sus concepciones, pudieran un día ser trastornadas. Tiempo atrás esto había sido parcialmente verdad: durante sus años de estudiantes habían participado, de una forma más espontánea, y a menudo casi entusiasta, en los *meetings* y manifestaciones callejeras que marcaron el comienzo de la guerra, los llamamientos de reservistas, y, sobre todo, el advenimiento del gaullismo. Una rela-

ción casi inmediata se establecía entonces entre estas acciones, por limitadas que fueran, y el objeto que pretendían. Y se les podría haber reprochado seriamente, en esta ocasión, que se equivocaron: la guerra continuó, se estableció el gaullismo, Jérôme y Sylvie abandonaron sus estudios. En los medios de la publicidad, generalmente situados, de una forma casi mitológica, a la izquierda, pero más fácilmente definibles por el tecnocratismo, por el culto de la eficiencia, de la modernidad, de la complejidad, por el gusto de la especulación prospectiva, la tendencia más bien demagógica a la sociología, y la opinión, todavía bastante difundida, de que nueve de cada diez personas son tontos capaces de cantar a coro las alabanzas de lo que sea o de quien sea, en estos medios de la publicidad, pues, era de buen tono despreciar toda política de corto alcance y no considerar la historia más que por siglos. Por otra parte, encontraron que, fuera lo que fuera, el gaullismo era una respuesta adecuada, infinitamente más dinámica de lo que al principio se había proclamado por todas partes que sería, y cuyo peligro estaba siempre en otro aspecto que en el que se creía verle.

La guerra continuaba, sin embargo, aunque no les parecía sino un episodio, un hecho casi secundario. Cierto que tenían mala conciencia. Pero, a fin de cuentas, ellos no se sentían ya responsables sino en la medida en que recordaban haberse creído afectados en tiempos, o bien porque se adherían, casi por costumbre, a imperativos morales de un alcance muy general. En esta indiferencia habrían podido medir la vanidad o, quizá incluso, la apatía, de muchos de sus entusiasmos. Pero no era esa la cuestión: habían visto, casi con sorpresa, a algunos de sus antiguos amigos lanzarse, tímida o temerariamente, en ayuda del FLN. No habían llegado a comprender la razón, a no poder tomar en serio ni una explicación romántica, que más bien les divertía, ni una explicación política, que casi les escapaba completamente. Por su parte, habían resuelto el problema de una forma mucho más sencilla: Jérôme y tres de sus amigos, gracias a importantes recomendaciones y a certificados falsos, consiguieron a tiempo que les declararan inútiles.

Fue la guerra de Argelia, sin embargo, y sólo ella, lo que, durante casi dos años, les protegió de sí mismos. Después de todo, habrían podido envejecer peor o más de prisa. Pero no fue ni a su decisión, ni a su voluntad, ni siquiera, a pesar de lo que pudieran decir ellos, a su sentido del humor, a lo que debieron el escapar, por algún tiempo aún, a un porvenir que ellos pintaban complacidos con los colores más sombríos. Los acontecimientos que, desde el *putsch* de Argel hasta los muertos de Charonne, marcaron en 1961 y 1962 el final de la guerra, les hicieron olvidar o, más bien, poner entre paréntesis, momentáneamente, pero con una eficacia singular, sus preocupaciones cotidianas. Los pronósticos más pesimistas, el miedo a no salir adelante jamás, a acabar en la estrechez, en la mezquindad, les parecieron ciertos días mucho menos temibles que lo que estaba pasando ante sus ojos, que lo que les amenazaba cada día.

Fue una época triste y violenta. Las amas de casa almacenaban kilos de azúcar, botellas de aceite, latas de atún, de café, de leche condensada. Patrullas de guardias móviles, con casco, con impermeables negros, calzados con botas, recorrían lentamente el bulevar Sébastopol.

Como en la parte de atrás de sus coches llevaban con frecuencia números atrasados de periódicos que había motivos para pensar que a cierta gente quisquillosa les parecían desmoralizadores, subversivos o simplemente liberales —*Le Monde*, *Libération*, *France-Observateur*—, llegó a sucederles incluso a Jérôme, a Sylvie o a sus amigos sentir temores furtivos y ver fantasmas inquietantes: les seguían, tomaban la matrícula de su vehículo, les espiaban, les tendían una trampa: cinco legionarios borrachos les pegaban hasta dejarles por muertos sobre el pavimento mojado, en la esquina de una calle oscura, en un barrio de mala fama.

Esta irrupción del martirio en su vida cotidiana, que se convertía a veces en obsesión y que, les parecía, era característica de una cierta actitud colectiva, daba a los días, a los acontecimientos, a los pensamientos, una especial coloración. Imágenes de sangre, de explosión, de violencia, de terror, les acompañaban continuamente. Ciertos días podía dar la impresión de que estaban dispuestos a todo; pero, al día siguiente, la vida era frágil, el porvenir sombrío. Pensaban en el exilio, en campos pacíficos, en lentos cruceros. Les habría gustado vivir en Inglaterra, donde la policía tiene la reputación de ser respetuosa de la persona humana. Y durante todo el invierno, a medida que se acercaban al alto el fuego, pensaron en la próxima primavera, en las próximas vacaciones, en el año siguiente, cuando, según los periódicos, se habrían calmado las pasiones fratricidas, cuando de nuevo sería posible vagar por la calle, pasear de noche, con el corazón tranquilo, el cuerpo sano y salvo.

La presión de los acontecimientos les llevó a tomar posición. Cierto que su compromiso sólo fue epidérmico; en ningún momento se sintieron fundamentalmente implicados; su conciencia política, por mucho que existiera en condición de tal, como forma organizada y reflexiva, y no como magma de opiniones más o menos orientadas, se situaba, pensaban, más allá, o más acá, del problema argelino, al nivel de alternativas más utópicas que reales, al nivel de debates generales que apenas tenían posibilidades, lo reconocían lamentándolo, de desembocar en una práctica concertada. No obstante, ingresaron en el Comité Antifascista que acababa de crearse en su barrio. Se levantaron varias veces a las cinco de la mañana para ir, con otros tres o cuatro, a pegar carteles invitando a la gente a que se mostrara vigilante, denunciando a los culpables y cóm-

plices, condenando los cobardes atentados, honrando a las víctimas inocentes. Pasaron a la firma peticiones por todas las casas de su calle, y tres o cuatro veces fueron a hacer guardia ante edificios amenazados.

Participaron en algunas manifestaciones. En aquellos días, los autobuses pasaban sin letreros, los cafés cerraban pronto, la gente se apresuraba a regresar a sus casas. Se pasaban el día con miedo. Salían a regañadientes. Eran las cinco, caía una fina lluvia. Miraban a los otros manifestantes con leves sonrisas crispadas, buscaban amigos, se esforzaban por hablar de otra cosa. Luego se formaban los cortejos, se deshacían, se paraban. Desde el centro de su multitud, veían ante sí una gran zona de asfalto mojado y lúgubre; luego cubriendo la anchura del bulevar, la línea negra, densa, de los CRS. Filas de camiones azul oscuro, con tela metálica en los cristales de las ventanillas, pasaban a lo lejos. Pateaban en el mismo sitio, cogidos de las manos, empapados de sudor apenas si se atrevían a gritar, y se dispersaban corriendo a la primera señal.

No era mucho. Eran los primeros en ser conscientes de ello, y a menudo se preguntaban, en medio del alboroto, qué estaban haciendo allí, con frío, bajo la lluvia, en aquellos barrios siniestros, la Bastille, la Nation, el Hôtel de Ville. Les habría gustado que algo les probara que lo que hacían era importante, necesario, irremplazable, que sus esfuerzos temerosos tenían un sentido para ellos, eran algo que necesitaban, algo que podía ayudarles a conocerse, a transformarse, a vivir. Pero no; su verdadera vida estaba en otro sitio, en un porvenir próximo o lejano, lleno también de amenazas, pero de amenazas más sutiles, más solapadas: trampas impalpables, redes encantadas.

El atentado de Issy-les-Moulineaux y la breve manifestación que le siguió marcaron el fin de sus actividades militantes. El Comité Antifascista de su barrio se reunió todavía una vez, y tomaron el acuerdo de intensificar su acción. Pero, en vísperas de las vacaciones, ni siquiera la simple vigilancia parecía estar ya justificada.

[...]

Intentaron huir.

No se puede vivir mucho tiempo en el frenesí. La tensión era demasiado fuerte en aquel mundo que prometía tanto y que no daba nada. Su impaciencia había llegado al máximo. Un día comprendieron que necesitaban un refugio.

Su vida en París no avanzaba. Ellos tampoco avanzaban ya. Y a veces se veían a sí mismos —compitiendo los dos en enriquecer su imagen con ese falso lujo de detalles que caracterizaba todos sus sueños— como pequeños burgueses de cuarenta años, él, director de una red de ventas a domicilio (la Protección Familiar, el Jabón para los Ciegos, los Estudiantes Necesitados), y ella, una buena ama de casa, y su apartamento limpito, su cochecito, su pequeña pensión familiar en la que pasarían todas sus vacaciones, su aparato de televisión. O bien, al contrario, y esto era todavía peor, como viejos bohemios, cuello enrollado y pantalones de pana, todas las noches en la misma terraza de Saint-Germain o de Montparnasse, malviviendo de ocasiones raras, mezquinos hasta la punta de sus uñas negras.

Soñaban con vivir en el campo, al abrigo de toda tentación. Su vida sería frugal y limpia. Tendrían una casa de piedra blanca, a la entrada de un pueblo, cálidos pantalones de pana fina, gruesos zapatos, un anorak, un bastón con la punta herrada, un sombrero, y diariamente se darían largos paseos por los bosques. Luego regresarían, se prepararían té con tostadas, como los ingleses, pondrían gruesos troncos en la chimenea; pondrían en el tocadiscos un cuarteto que no dejarían jamás de oír, leerían grandes novelas que nunca habían tenido tiempo de leer y recibirían a sus amigos.

Estas evasiones campestres eran frecuentes pero raramente llegaban a la fase de verdaderos proyectos. Es cierto que en dos o tres ocasiones se preguntaron sobre los oficios que el campo podría ofrecerles, pero no los encontraron. Un día les pasó por la cabeza la idea de hacerse maestros, pero inmediatamente les disgustó, pensando en las clases abarrotadas, en las jornadas agotadoras. Hablaron vagamente de hacerse libreros-ambulantes, o de ir a fabricar alfarería rústica en una casa de campo abandonada de Provenza. Luego les agradó la idea de no vivir en París más que tres días por semana, ganando lo suficiente con facilidad el resto del tiempo en Yonne o en Loiret. Pero estos embriones de partida no iban nunca muy lejos. No consideraban jamás las posibilidades o, mejor, las imposibilidades reales.

Soñaban con abandonar su trabajo, dejarlo todo, partir a la aventura. Soñaban con volver a empezar de cero, con comenzarlo todo otra vez sobre bases nuevas. Soñaban con rupturas y despedidas.

Sin embargo, la idea, abriéndose camino, se iba fijando lentamente en ellos. A mediados de septiembre de 1962, a la vuelta de unas vacaciones mediocres estropeadas por la lluvia y la falta de dinero, su decisión parecía tomada. Un anuncio aparecido en *Le Monde* a primeros de octubre ofrecía puestos de profesores en Túnez. Vacilaron. No era la ocasión ideal: ellos habían pensado en la India, en los Estados Unidos, en México. Aquello no era más que una oferta mediocre, rastrera, que no prometía ni la fortuna ni la aventura. No se sentían tentados. Pero tenían algunos amigos en Túnez, antiguos compañeros de escuela, de facultad, y, además, estaba el calor, el Mediterráneo tan azul, la promesa de otra vida, marcharse de verdad, otro trabajo: convinieron inscribirse. Les aceptaron.

Las verdaderas partidas se preparan con mucho tiempo de anticipación. Esta falló. Parecía una huida. Durante quince días corrieron de oficina en oficina para

los reconocimientos médicos, para los pasaportes, para los visados, para los billetes, para los equipajes. Luego, cuatro días antes de partir, supieron que Sylvie, que tenía dos certificados de licenciaturas, era destinada al Colegio Técnico de Sfax, a doscientos setenta kilómetros de Túnez, y Jérôme, que no tenía más que los primeros cursos, maestro en Mahares, treinta y cinco kilómetros más allá.

Era una mala noticia. Quisieron renunciar. Era a Túnez, la capital, donde les esperaban, donde les habían buscado una casa para ellos, a donde creían que iban a ir. Pero ya era demasiado tarde. Habían subarrendado su apartamento, habían pagado sus billetes, habían dado las veladas de despedida. Lo tenían todo preparado para partir desde hacía tiempo. Y, además, Sfax, de la que apenas conocían ni el nombre, era el fin del mundo, el desierto, y no les desagradaba en absoluto pensar, con ese gusto tan fuerte por las situaciones extremas, que allí iban a estar separados de todo, alejados de todo, aislados como lo habían estado. Convinieron, sin embargo, que un puesto de maestro era, si no un fracaso demasiado grande, sí al menos una carga demasiado pesada: Jérome logró rescindir su contrato. Un solo sueldo les permitiría vivir hasta que él encontrara, sobre el terreno, cualquier otro trabajo.

[...]

Todo habría podido continuar así. Habrían podido quedarse allí para toda la vida. Jérôme habría encontrado también un trabajo. No les habría faltado el dinero. Por fin les habrían destinado a Túnez. Habrían hecho nuevos amigos. Se habrían comprado un coche. Habrían llegado a tener, en Marsa, en Sidi bou Said, en El Manza, una bonita villa, un gran jardín.

Pero no les será tan fácil escapar a su historia. El tiempo, una vez más, trabajará por ellos. Acabará el año escolar. El calor se hará delicioso. Jérôme se pasará el día en la playa y Sylvie, acabadas las clases, irá a reunirse con él. Llegarán los exámenes finales. Sentirán la proximidad de las vacaciones. Se llenarán de nostalgias de París, de la primavera a orillas del Sena, de su árbol florido, de los Campos Elíseos, de la plaza de los Vosgos. Se acordarán, emocionados, de su libertad, tan querida, de las mañanas en que se levantaban tarde, de sus comidas con velas. Y sus amigos les enviarán proyectos de vacaciones: una gran casa en Touraine, una buena mesa, excursiones:

—¿Y si volvemos?— dirá uno.

—Todo podría ser como antes— dirá el otro.

Harán las maletas. Colocarán los libros, los grabados, las fotografías de los compañeros, tirarán innumerables papeles, repartirán entre los vecinos sus muebles, sus tablas sin refinar, sus ladrillos de doce agujeros, facturarán sus baúles. Contarán los días, las horas, los minutos.

Para llenar sus últimas horas sfaxianas, volverán a hacer, gravemente, su paseo ritual. Cruzarán el mercado central, bordearán por un instante el puerto, admirarán, como todos los días, las enormes esponjas secándose al sol, pasarán ante la tienda de embutidos italiana, ante el *Hôtel des Oliviers*, ante la Biblioteca Municipal, y luego, volviendo sobre sus pasos por la avenida Burguiba, pasarán junto a la horrible catedral, se desviarán ante el colegio, donde, por última vez, saludarán, como todos los días, al señor Michri, el inspector general, que se estará paseando ante la puerta, tomarán por la calle Víctor Hugo, pasarán por última vez ante su restaurante familiar, ante la iglesia griega. Luego entrarán en la ciudad árabe por la puerta de la Kasbah, tomarán por la calle Bab Djedid, después por la del Bey, saldrán por la puerta de Bab Diwan, llegarán a las arcadas de la avenida Hedi Chaker, pasarán junto al teatro, los dos cines, el banco, se tomarán un último café en *La Regencia*, comprarán sus últimos cigarrillos, sus últimos periódicos.

Dos minutos después, se acomodarán en un 403 de alquiler, listo para partir. Sus maletas llevarán ya cierto tiempo amarradas sobre el techo. Bien guardados junto a sus corazones tendrán el dinero, los billetes de barco y de ferrocarril, sus fichas de registro.

El coche arrancará lentamente. A las cinco y media de la tarde, al principio del verano, Sfax será realmente una ciudad muy bella. Sus edificios inmaculados centellearán bajo el sol. Las torres y las murallas almenadas de la ciudad árabe tendrán un aire altivo. Marchando al paso, pasarán unos scouts, vestidos de rojo y blanco. Grandes banderas, rojas con la media luna de Túnez, verdes y rojas de Argelia, ondearán al viento ligero.

Se verá un trozo de mar, todo azul, grandes obras en construcción, interminables arrabales llenos de asnos, niños, bicicletas, y luego los interminables olivares. Después, la carretera: Sakiet-es-Zit, El Djem y su anfiteatro, Msaken, la ciudad de los malos ladrones, Susa y su costa superpoblada, Enfidaville y sus inmensos olivares, Bir bou Rekba y sus cafés, sus frutos, su alfarería, Grombalia, Potinville, con sus viñas invadiendo las colinas, Hamman Lif, luego un tramo de autopista, arrabales industriales, fábricas de jabón, de cemento: Túnez.

Se bañarán largamente en Cartago, entre las ruinas, en La Marsa; irán a Utica, Kelibia, Nabeul, donde comprarán alfarería, a La Goulette, donde, ya de noche, comerán unas extraordinarias doradas.

Luego, una mañana, a las seis, se encontrarán en el puerto. Las operaciones de embarque serán largas y molestas; les costará trabajo encontrar un sitio en el puente para colocar sus tumbonas.

La travesía no tendrá historia. En Marsella, se tomarán un café con leche y *croissants*. Comprarán *Le Monde* del día anterior y *Libération*. En el tren, el ruido de las ruedas tendrá el ritmo de los cantos de victoria, el *Aleluya* del *Mesías*, de himnos de victoria. Contarán los kilómetros; se extasiarán ante el campo francés, sus grandes trigales, sus verdes bosques, sus pastos y sus valles.

Llegarán a las once de la noche. Todos sus amigos les esperarán. Se extasiarán ante su buen aspecto; estarán bronceados como grandes viajeros, y llevarán unos amplios sombreros de paja trenzada. Les hablarán de Sfax, del desierto, de las ruinas magníficas, de la vida no cara, del mar todo azul. Les llevarán a *Harry's*. Se sentirán embriagados inmediatamente. Serán felices.

Regresarán, pues, y será peor aun. Volver a encontrar la calle de Quatrefages, su bello árbol, y el pequeño apartamento, tan encantador, con su techo bajo, con su ventana de cortinas rojas y su ventana de cortinas verdes, sus buen libros, sus pilas de periódicos, su cama estrecha, su cocina minúscula, su desorden.

Volverán a ver París y será una verdadera fiesta. Vagarán a lo largo del Sena, por los jardines del Palais-Royal, por las callejas de Saint-Germain. Y, cada noche, por las calles iluminadas, cada escaparate será de nuevo una maravillosa invitación. Las tiendas estarán abarrotadas de alimentos. Se meterán en las apreturas de los grandes almacenes. Hundirán sus manos en los montones de sedas, acariciarán los pesados frascos de perfumes, rozarán las corbatas.

Intentarán vivir como antes. Reanudarán las relaciones con las agencias de antaño. Pero se habrá roto el encantamiento. De nuevo se ahogarán. Creerán morirse de mezquindad, de estrechez.

Soñarán con la fortuna. Mirarán en los vertederos con la esperanza de encontrar una cartera abarrotada, un billete de banco, una moneda de cien francos, un billete de metro.

Soñarán con huir al campo. Soñarán con Sfax.

No podrán aguantar mucho.

Entonces, un día —¿no habían sabido siempre que este día llegaría?— decidirán acabar de una vez por todas, como los otros. Sus amigos, enterados, les buscarán trabajo. Les recomendarán para varias agencias. Escribirán, llenos de esperanza, sus curriculum vitae cuidadosamente pesados. La suerte —pero no será exactamente la suerte— les sonreirá. Sus hojas de servicio serán objeto, a pesar de su irregularidad, de una atención especial. Les citarán. Ellos sabrán encontrar palabras justas para causar buena impresión.

Y así es como, tras varios años de vida vagabunda, cansados de la falta de dinero, cansados de contar y de odiarse por contar, Jérôme y Sylvie aceptarán —quizá con gratitud— el doble puesto responsable, pagado con un sueldo que, en rigor, vendrá a ser una trampa, que les ofrecerá un magnate de la publicidad.

Irán a Burdeos a hacerse cargo de la dirección de una agencia. Prepararán cuidadosamente su partida. Arreglarán su apartamento, lo pintarán, lo desembarazarán de los montones de libros, de bultos de ropa, de las pilas de vajilla que siempre lo habían llenado y bajo los cuales, muy a menudo, habían creído ahogarse. Y, casi sin reconocerlo, recorrerán aquellas dos habitaciones en la que tantas veces habían dicho que todo era imposible, y, para empezar, recorrerlas. Lo verán, por primera vez, tal como habrían querido verlo siempre, pintado al fin, resplandeciente de blancura de limpieza, sin una sola mota de polvo, sin manchas, sin grietas, sin desconchones, con su techo bajo, su patio campestre, su árbol admirable ante el cual pronto, como en tiempo ellos, futuros compradores vendrán a extasiarse.

Venderán sus libros a los puestos de viejo, sus prendas a los ropavejeros. Acudirán a los sastres, a las costureras, a los camiseros. Harán sus maletas.

No será verdaderamente la fortuna. No serán presidentes-directores generales. No manejarán jamás sino los millones de los demás. Les dejarán algunas migajas, para el *standing*, para las camisas de seda, para los guantes de cerdo ahumado. Tendrán buen aspecto. Buena vivienda, bien alimentados, bien vestidos. No lamentarán nada.

Tendrán su diván Chesterfield, sus sillones de cuero natural flexibles y distinguidos como los asientos de los automóviles italianos, sus mesas rústicas, sus atriles, sus moquetas, sus tapices de seda, sus librerías de encina clara.

Tendrán habitaciones inmensas y vacías, luminosas, corredores espaciosos, muros de cristal, vistas panorámicas. Tendrán las porcelanas, los cubiertos de plata, los manteles de encaje, las ricas encuadernaciones de piel roja.

No tendrán aún treinta años. Tendrán la vida por delante.

Dejarán París a primeros de septiembre. Irán casi solos en un vagón de primera. Pronto el tren cogerá velocidad. El vagón de aluminio se balanceará blandamente.

Partirán. Lo abandonarán todo. Huirán. Nada podrá retenerles.

—¿Te acuerdas? —dirá Jérôme. Y evocarán el pasado, los días sombríos, su juventud, sus primeros encuentros, las primeras encuestas, el árbol en el patio de la calle de Quatrefages, los amigos desaparecidos, las comidas fraternales. Se volverán a ver cruzando París en busca de cigarrillos, y parándose ante las tiendas de antigüedades. Rememorarán los viejos tiempos de Sfax, su lenta muerte, su regreso casi triunfal:

—Y ahora, ya está... —dirá Sylvie. Y les parecerá casi natural.

Se sentirán a gusto con sus prendas ligeras. Se acomodarán en el compartimento vacío. Pasará ante ellos el campo francés. Contemplarán en silencio los vastos trigales maduros, las descarnadas columnas de alta tensión. Verán

fábricas de harina, factorías casi elegantes, grandes campos de vacaciones, presas, casitas aisladas en medio de claros. Correrán unos niños por un camino blanco.

El viaje será durante mucho tiempo agradable. Hacia el mediodía se dirigirán, con su paso vacilante, hacia el vagón-restaurante. Se acomodarán junto a una ventanilla, frente a frente. Pedirán dos whiskies. Se mirarán, una vez más, con una sonrisa cómplice. El mantel limpio, los cubiertos macizos, marcados con el emblema de Wagons-Lits, los platos gruesos y decorados con un escudo, parecerán el preludio de un festín suntuoso. Pero la comida que les servirán será francamente insípida.

El medio forma parte de la verdad, lo mismo que el resultado. Es preciso que la búsqueda de la verdad sea también verdadera; la búsqueda verdadera es la verdad desplegada, cuyos miembros dispersos se reúnen en el resultado.

KARL MARX

Me gusta, no me gusta*

para continuar la serie...

Me gusta: los parques, los jardines, el papel cuadriculado, las estilográficas, las pastas recién hechas, Chardin, el jazz, los trenes, llegar con tiempo a los sitios, el basilisco, caminar por París, Inglaterra, Escocia, los lagos, las islas, los gatos, la ensalada con tomates pelados y sin pepitas, los puzzles, el cine americano, Klee, Verne, las máquinas de escribir, la forma octogonal, el agua de Vichy, el vodka, las tormentas, lo angélico, el papel secante, *The Guinness Book of Records*, Steinberg, Antonello de Mesina, los Baedeker, la Biblioteca Elzévirienne, *Into the dusk-charged air*, las mariquitas [*N. del T.*: se refiere al coleóptero], el general Eblé, los crucigramas de Robert Scipion, Verdi, Mahler, los nombres de lugar, los tejados de pizarra, *La caída de Ícaro*, las nubes, el chocolate, las enumeraciones, el bar del Pont-Royal, *Le sentiment géographique*, los viejos diccionarios, la caligrafía, los mapas y los planos, Cyd Charisse, las piedras, Tex Avery, Chuck Jones, los paisajes con mucha agua, Biber, Bobby Lapointe, *le Sentiment des choses (Mono no aware)*, el queso munster sin cominos, tener mucho tiempo, hacer cosas diferentes al mismo tiempo o casi, Laurel y Hardy, los entresuelos, deambular por una ciudad desconocida, los pasajes cubiertos, el queso, Venecia, Jean Grémillon, Jacques Demy, la mantequilla salada, los árboles, el museo arqueológico de Sousse, la torre Eiffel, las cajas, *Lolita*, las fresas, los melocotones de viña, Michel Leiris, las carcajadas, los atlas, «hacer Filipinas», *Adieu Philippine*, *Bouvard et Pécuchet*, los hermanos Marx, los fines de fiesta, el café, las nueces, *Dr. No*, los retratos, las paradojas, dormir, escribir, Robert Houdin, verificar que todos los números cuyas cifras suman nueve son divisibles por nueve, la mayor parte de las sinfonías de Haydn, Sei Shônagon, los melones y las sandías.

No me gusta: las legumbres, los relojes de pulsera, Bergman, Karajan, el nylon, el «kitsch», Slavik, las gafas de sol, el deporte, las estaciones de esquí, los coches, la pipa, el bigote, los Campos Elíseos, la radio, los periódicos, el *music-hall*, el circo, Jean-Pierre Melville, la expresión «a gogo», la ropa vieja, *Charlie-Hebdo*, Charlie Chaplin, los Cristianos, los Humanistas, los Pensadores, los «Nuevos» (cocineros, filósofos, románticos, etc.), los políticos, los directores, los subdirectores, los pastiches de Burnier y Rambaud, la pescadilla, los peluqueros, la publicidad, la cerveza embotellada, el té, Chabrol, Godard, la mermelada, la miel, las motos, Mandiargues, el teléfono, Fischer-Dieskau, la cafetería la Coupole, las ancas de rana, los T-shirts, las vieiras servidas en su concha, el color azul, Chagall, Miró, Bradbury, el Centro Pompidou, James Hadley Chase, Durrell, Koestler, Graham Greene, Moravia, Chirac, Chéreau, Béjart, Soljenitsin, Saint-Laurent, Cardin y su tienda, Halimi, las películas excesivamente suizas, Cavanna, los abrigos, los sombreros, las carteras, las corbatas, *Carmina Burana*, Gault-Millau, los iniciados, los astrólogos, el whisky, el zumo de frutas, las manzanas, los objetos «de marca», las perlas cultivadas, los mecheros, Léo Ferré, Claire Brétecher, el champán, las tostadas de pan, el Perrier, la ginebra, Albert Camus, los medicamentos, los *crooners*, Michel Cournot, Jean-Edern Hallier, los pantalones vaqueros, las pizzas, Saint-Germain-des-Prés, el cuscus salvo excepciones, los caramelos ácidos, el chicle, la gente que practica el estilo «amistoso» (¡Hola! ¿Cómo te va?), las maquinillas eléctricas de afeitar, los bolígrafos, Marin Karmitz, los banquetes, el abuso de la *cursiva*, Bruckner, la música disco, la alta fidelidad.

* De *L'Arc* (1979), 76, 38-39.

[Trad.: Antonio Altarriba]

Alfabetos

Alphabets (Galilée, 1976) ha marcado sin duda un hito no sólo en la producción de Perec, no sólo en la obra poética del autor tanto en su aspecto lírico (?) como en el dominio de la constricción oulipiana, sino que ha supuesto la entrada en una dimensión realmente nueva y distinta de lo que es el concepto de poesía. Y ello no solamente por la supuesta crisis que parece afectar a la producción poética francesa (quizá el género más devaluado en los últimos tiempos), sino porque nos encontramos ante un acontecimiento formal de grandes dimensiones, como si de repente hubiéramos recuperado la época de los «Grands Rhétoriqueurs», aunque Perec va mucho más allá en los procesos de formalización de las composiciones.

El libro consta (tal como se advierte claramente y con cierta rotundidad en la contracubierta) de 176 «onzains». Un «onzain» es un poema de 11 versos, cada uno de los cuales tiene 11 letras. Una vez más el juego aritmético y combinatorio, en este caso de 11 x 11, no puede sino remitirnos a otro tipo de experiencias como el damero de 10 x 10 del bi-cuadrado latino de *La vida instrucciones de uso*. Pero hay más: cada verso utiliza una secuencia de letras (11) previamente establecida (ESARTINULO, véase el caso de *Ulcérations*) y además incorpora en cada poema una de las letras del abecedario que no se encuentra en la secuencia-base: ESARTINULO + C (en el 24, 26 y 28), + G (en el 43), + F (en el 45 y 50), + P (en el 108), + Z (en el 162). Así, 176 poemas resultado de la permutación de 11 x 16 letras, las de la secuencia-base combinadas con las restantes del alfabeto francés. Productividad textual pura y sin ambages que no engaña ni siquiera al lector desavisado: pues se trata de un caso donde la constricción desvela claramente su funcionamiento y donde puede ser contemplada en todo su proceso la elaboración —mágica y a la vez calculada— del texto.

Pero el libro, el volumen, es también un juego tipográfico y de maqueta nada despreciable. Junto a las ilustraciones de Dado (que no leyó los textos para realizarlas, porque posiblemente no era necesario leerlas, pues bastaba con verlas), hay un esfuerzo loable en las disposiciones de los textos, en el inicio de los sucesivos capítulos, en el diseño de la cubierta junto con sus solapas, etc. Los dibujos de Dado son precisamente el contrapunto (de fondo) al gran despliegue (formalizador) de las ecuaciones combinatorias y de los textos que de ellas surgen.

El texto en español es simple traslación literal del francés, pues de lo contrario se imponía una reescritura salvaje bajo una constricción durísima cuyos últimos resultados en ningún caso hubiéramos podido garantizar.

[J.C.]

* * *

ALFABETOS

[...]

24

O RUTILANCES
T O CSINLARUE
CL O UASENTIR
LAT O URNISEC
NICL O SAURET
CLUSE O TARIN
LANCRE O SITU
ESNUITC O RAL
ETLASCRU O NI
TRUCSNIEL O A
CARUTENSIL O

O, rutilances! Tocsin, la rue
(clou à sentir l'atour ni
sec ni clos au ret).
Cluse (ô, tarin...)
L'ancre, ô, si tu es nuit, coral
et las, cru.
O, ni trucs ni Eloa:
ça: rut en silo

¡Oh brillos! Alarma, la calle
(clavo a sentir la gasa
ni seco ni cerrado en el retiro).
Corte (Oh, verderón...)
Ancla, ¡oh!, si eres noche, coral
y cansado, tierra.
¡Oh!, ni suertes ni Eloa:
eso: celo en silo

París, 3 de febrero de 1974

[...]

26

TURISLANOC E
AUROTNILS E C
COLTSAUR E IN
CATOURN E SIL
LITNOC E URLA
LANIS E TURCO
CLOU E TRANSI
LAN E SOITCRU
SI E NCORALUT
C E TANLUISOR
E TNUCORAILS

Tu ris.
La noce au rôt, Nil sec, colts au rein,
ça tourne s'il lit?
Noceur là, l'anisé turco, cloué, transi.

L'âne soit cru si, en cor à lut, cet an,
luis, or et nu:

Corails.

Ríes.
La boda en el asado, Nilo seco, revólver en el riñón
¿eso gira si él lee?
Juerguista allá, el anisado turco, clavado, aterido.

El asno esté crudo si, cuerna de estopa, este año,
luis, oro y desnudo:

Corales.

París, 4 de febrero de 1974

[...]

28

L USINEATROC
U SECRITONAL
S UCREINALTO
I SOLANTECRU
N ULOSACITER
E CRANOUTILS
A SOCURNELIT
T ALONUSECRI
R OCETLUSINA
O TUASLECRIN
C INUARTLOSE

L'usine à troc!

(Usé cri tonal sucré in alto isolante,
cru nul, os à citer, écran!)

Outils à soc, urne, lit, talon usé, cri, roc:
(et l'usina)

O, tu as l'écrin: ci, nu, art l'ose.

¡Fábrica de permuta!

(Desgastado grito tonal azucarado en contralto [aislante,
crudo nulo, huesos para citar, pantalla!)

Herramientas de reja, urna, cama, talón desgastado, [grito, roca:
(y la usina)

¡Oh!, tu tienes el estuche: aquí, desnudo, arte lo ose.

París, 4 de febrero de 1974

[...]

43

LANGESOURIT
ALORSGEINTU
NGLASTIREOU
GRELOTASUNI
ERSALUTONGI
SAITOLURNEG
OURANTLESIG
UIGNARTLESO
RTISANGELUO
INTEUGRASLO
TIONASURGEL

LANGESOURIT
AL
N L
G L
E L
S L
O L
U L
R L
I L
T L

L'ange sourit.

Alors geint un glas tiré où
grelot a su nier salut.

On gisait.

O, l'urne, gourant le si guignart,
le sorti sang, élu, oint, eu, gras,
lotion à sûr gel!

El angel sonríe.

Entonces gime un tañido lanzado donde
cascabel ha sabido negar salvación.

Yacíamos.

¡Oh, urna, equivocando el tan desafortunado,
la expulsada sangre, elegida, ungida, tenida, grasa,
loción de segura helada!

Venecia, 11 de septiembre de 1975

[...]

45

TUASORFELIN
USELATRIONF
ALESORTINFU
SETORAUNFIL
OULISANTFRE
RESTINFLUAO
FELONTASURI
ETONSURFAIL
LINOTEASURF
INALSTROFEU
NFLEAUSORTI

TUASORFELIN
U N
A N
S N
O N
R N
F N
E N
L N
I N
N

Tu as, orfelin, usé la
trionfale —sort infusé— Tora:
un fil où, lisant «Frères»,
t'influa, ô, félon, ta surie,
ton sûr failli.
Note: asur final, strofe:
un fléau sorti.

Huérfano, tu has gastado la
triunfal —suerte infusa— Tora:
hilo donde, leyendo «*Frères*»,
te influyó, ¡oh! traidor, tu amargura,
tu seguro quebrado.
Nota: soplo final, estrofa:
plaga expulsada.

Venecia, 9 de septiembre de 1975

[...]

50

F INALROUTES
F LANSOURETI
F TISOLERAUN
F RETNULASOI
F SOULTARENI
F LEOUITRANS
F USELAIRTON
F RILEUSNOTA
F INALOUTRES
F ATLOURSNIE
F RETAOLINSU

Final: routes, flans où, rétif,
t'isolera un fret nu.
La soif —soûl...— t'a reniflé.
Oui, transfuse l'air, ton frileus
nota final où, très fat, l'ours
nié fréta, ô, l'insu.

Final: carreteras, moldes donde, reacio,
te aislará un flete desnudo.
La sed —ebrio...— te ha aspirado.
Sí, transfunde el aire, tu friolera
nota final donde, muy fatuo, el oso
negado fletó, oh, la ignorancia.

Venecia, 10 de septiembre de 1975

[...]

108

PULSATIONER
UPTIONSALER
LAPRISONTUE
SAUPOINTLER
ASOUPRITLEN
TALOIPURSEN
IERSTOPNULA
OTERLANPUIS
NATURESIPOL
ESORTNULAPI
REUNILASTOP

PULSATIONER
UP
L P
S P
A P
T P
I P
O P
N P
E P
R P

pulsation
éruption
saler la prison
tu es au point
le ras où prit lent aloi pur
se nier

(stop)

nul
à ôter l'an
puis nature
si pôle
sort nu
là
pire
uni là

(stop)

pulsación
erupción
ensuciar la prisión
estás a punto
el raso donde tomó lento valor puro
negarse

(stop)

ninguno
para quitar el año
luego naturaleza
tan polo
suerte desnuda
allá
peor
unida allá

(stop)

Berlín, 7 de febrero de 1976

[...]

162

R IENSZUTALO
R IZONLAUSTE
R LITZNASOEU
R NISUEZLATO
R SIONETLAZU
R ONSUTALIZE
R USANTZOILE
R ISLENTOUZA
R ZUELAOINST
R UISLATONZE
R OLANTIZEUS

Riens.
Zut: à l'orizon, l'Austerlitz
n'a soeur,
ni Suez la torsion et l'azur.

On sut alizé rusant, zoïle, ris
lent ou zarzuela.

O, instruis là ton zéro, l'anti-Zeus!

Nada,
¡Cáscaras!: en el horizonte, Austerlitz
no tiene hermana,
ni Suez torsión y cielo.

Se sabe alisio astuto, zoilo, ríe
lento o zarzuela.

¡Oh, instruye allá tu cero, anti-Zeus!

París, 8 de mayo de 1976

[Trad.: Ángela Serna]

Still life / Style leaf*

El escritorio en el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera maciza, provista de cuatro grandes cajones y cuya superficie de trabajo, ligeramente más baja con relación a los bordes, sin duda para impedir que corrieran el riesgo de caer al suelo las perlas que hace tiempo eran calibradas en ella, está tapizada con una tela negra de una textura extremadamente tupida. Está iluminada por una lámpara articulada, de metal azul, con pantalla cónica, fijada por una especie de cárcel a una de las estanterías dispuestas en el mismo muro, a la izquierda y un poco por delante de la mesa. En el extremo izquierdo de la mesa se encuentran dos bandejas rectangulares de grueso cristal dispuestas la una al lado de la otra. La primera contiene una goma blanquecina en la que está escri-

* De *L'infra-ordinaire*, 1989, 107-119

to en negro STAEDTLER MARS PLASTIC, un cortaúñas de acero pulido, una caja de cerillas que muestra un dibujo rojo del estilo de Vasarely sobre un fondo amarillo-naranja, una calculadora marca CASIO en la cual el número 315308, leído al revés, deletrea la palabra BOESIE, una especie de joya compuesta por dos minúsculos cocodrilos entrecruzados, un pez de latón con ojos de vidrio, cuya aleta ventral es una manivela que permite desenrollar y volver a enrollar el metro de costurera disimulado en el interior de su cuerpo y cuyo extremo no es otro que la cola móvil del animal y, prendidas en un delgado fragmento de cartón, tres medallas que representan muy finamente hojas y bellotas de encina, sobre las que está grabado respectivamente: «SEBASTOPOL», «TRAKTIR» y «ALMA». La segunda contiene un MULTI PURPOSE SNAP OFF BLADE CUTTER MADE IN JAPAN marca OLFA, una pinza de depilar, un encendedor irrellenable en el que esta escrito L'AUTOMOBILE, un grueso rotulador (Marker) verde, una cinta de cello, una goma blancuzca (sin inscripciones), un descorchador de acero con mango de nácar, un afilalápices, un raspador de acero cuyo mango de plástico tiene forma de concha, y una serie de cuadraditos recortados más o menos regularmente en cartón duro; el de encima lleva escrita, con rotulador negro, la letra C. Delante de esas dos bandejas se encuentran, de izquierda a derecha: un piróforo troncocónico, sencillamente decorado con dos cintas verde claro, con una treintena de cerillas de azufre dentro; un minúsculo cenicero redondo de cerámica blanca cuya decoración, con predominio de verdes, representa el monumento a los Mártires de Beirut, es decir, por lo que la precisión del diseño permite juzgar, en el centro de una plaza bordeada de edificios modernos, decorada con cedros y palmeras, sobre un pedestal de piedra cuyas tres caras visibles están adornadas con coronas de flores rojas, se yerguen tres figuras de bronce: un hombre herido, caído de costado, intentando incorporarse tendiendo la mano y, por encima de él, subida en un bloque de piedra sin forma definida, una mujer, cubierta con un vestido del que cuelga una de las mangas, tendiendo un brazo en cuyo extremo empuña un ramo de flores (o una antorcha) y sujetando por el hombro con su otro brazo a un niño aparentemente vestido con un simple lienzo alrededor de las caderas; una caja de cincuenta cigarrillos marca NIC HAVANE medio empezada; un rompecabezas compuesto por doce piedrecitas de madera que se imbrican unas en otras de manera que forman una esfera; y un cenicero de gres verde con algunos trozos de rosa y de marrón, que contiene la ceniza y las colillas de unos seis cigarrillos. El fondo izquierdo de la mesa está ocupado por una caja redonda de madera torneada, provista de su tapa, y por dos platillos: el mayor, de madera marrón, contiene monedas (sobre todo monedas de 1 franco francés); la más pequeña, de madera oscura, contiene un botón de nácar, un dado de plástico azul cuyas dos caras visibles llevan respectivamente dos y tres puntos blancos, un clip, una pinza de dibujante en la que está escrito POSSO PARIS, dos alfileres y dos pesas de cobre en forma de pirámide truncada, que pesan respectivamente cincuenta (250 quilates) y veinte (100 quilates) gramos. Delante de estos tres objetos están alineados varios corales y minerales: una ágata con irisaciones ocres y verdosas, una piedra roja, un trozo de coral que recuerda a una garra de pájaro o a una mano con tres dedos, otro fragmento de coral que tiene el aspecto de una manopla, un fragmento de esmeralda de un verde más bien apagado aprisionado en una ganga brillante y negra y un bloque de pirita cuyos innumerables cristales cúbicos estriados muy finamente relucen con un brillo metálico. A la derecha de la mesa, encima de una pila de hojas de papel de un formato poco habitual (alrededor de 30 x 40 cm), se amontonan cinco carpetas rosas o verdes llenas de modo desigual. En la de encima está escrito con rotulador negro: Corresp urgente. Delante de esta pila de documentos se encuentran dos tacos de notas, uno verde, el otro amarillo, ambos muy gastados, y algunas hojas sueltas. En una de ellas, de color amarillo, puede leerse el principio de una enumeración —Newton, el príncipe Albert, Tarzán y el dolor de muelas, el Dr. Pluvian, dentista, Coccinelle— cuya continuación casi completa está cubierta por otra hoja de papel blanca en la que las letras O, A, M, R y L rematan líneas de destinos diversos: la línea O permanece derecha, las líneas A y M se acercan y luego se alejan, las líneas R y L, paralelas durante un largo trecho, acaban uniéndose. La parte baja de ese esquema está a su vez cubierto por una agenda forrada de cuero negro abierta por la doble página, con la esquina inferior izquierda descantillada, del domingo 30 y lunes 31 de marzo (respectivamente 13.ª semana, S. Amadeo de S., Sol 6 h 34 19 h 17, y 14.ª semana, S., Benjamín, luna llena); dos indicaciones manuscritas están apuntadas en la agenda: una en tinta —llamar a Marie— alrededor de las 15 h, la otra en lápiz —Marie Chaix— casi al final de la página. En la delantera de la mesa hay un mueblecito de madera, de unos 40 cm de largo, quizá de doce de alto, que consta de cuatro hileras superpuestas de seis cajones y una encimera en forma de caja. En la tapa de ese mueble están dispuestos: a la derecha un puzzle de tres dimensiones compuesto por dos cajitas de madera llenas de paralelepípedos y de cubos de dimensiones totalmente diferentes; en el centro un despertador electrónico de cuarzo, marca SATEK, que indica en este momento AM 10:18; a la izquierda un juego titulado DE BONO L-GAME, que consiste en un damero metálico de cuatro por cuatro casillas sobre el que pueden desplazarse varias piezas imantadas de color azul, amarillo o verde; un cierto número de pequeños objetos de acero están pegados a esas piezas imantadas: una chincheta, dos pinzas «Aclé» n.º 1, una hoja de afeitar montada en un fino soporte, tres clips, una horquilla del pelo. A la izquierda de ese mueblecito hay un tarro cilíndrico, de loza gris claro, decorado con dos guirnaldas de flores azules entre las que está escrito CAFÉ, lleno con una treintena de lápices ne-

gros, lápices de colores, rotuladores, bolígrafos y utensilios diversos: un par de tijeras, un abrelatas, un cutter, un portatizas. A la derecha, un vaso recto de culo grueso está parcialmente lleno de bolitas de cristal en las que están clavados diez cortaplumas. En primer plano, destacándose nítidamente sobre la tela negra de la mesa, se encuentra una hoja de papel cuadriculado, de formato 21 x 29,7, cubierta casi por completo de una escritura exageradamente apretada en la que puede leerse: el escritorio en el que escribo es un antigua mesa de joyero, de madera barnizada, provista de cuatro grandes cajones, y cuya superficie de trabajo, ligeramente deprimida con relación a los bordes, sin duda para impedir que corrieran el riesgo de caer al suelo las perlas que hace tiempo eran calibradas en ella, está tapizada con una tela negra de una textura muy fina. Está iluminada por una lámpara articulada, de metal azul, con pantalla cónica, fijada por una especie de cárcel a una de las estanterías dispuestas en el mismo muro, a la izquierda y un poco por delante de la mesa. En el extremo izquierdo de la mesa se encuentran dos plumieres rectangulares, de cris-tal grueso, dispuestos uno al lado del otro. El primero contiene una goma blanquecina en la que está escrito en negro STAEDTLER MARS PLASTIC, un cortaúñas de acero pulido, una caja de cerillas que muestra un dibujo rojo del estilo de Vasarely sobre un fondo amarillo-naranja, una calculadora marca CASIO en la cual el número 35079, leído al revés, deletrea la palabra GLOSE, una especie de joya compuesta por dos minúsculos cocodrilos entrecruzados, un pez de metal dorado con ojos de vidrio, cuya aleta ventral es una manivela que permite desenrollar o enrollar el metro de costurera disimulado en el interior de su cuerpo y cuyo extremo no es otro que la cola móvil del animal y, prendidas en una delgada plancha de cartón, tres medallas que representan muy finamente hojas y bellotas de encina, sobre las que está grabado, respectivamente: «SEBASTOPOL», «TRAKTIR» y «ALMA». El segundo contiene un MULTI PURPOSE SNAP OFF BLADE CUTTER MADE IN JAPAN marca OLFA, unas pinzas, un encendedor irrellenable en el que está escrito L'AUTOMOBILE, un grueso rotulador verde, un rollo de cello una goma blancuzca (sin inscripciones), un pequeño abrebotellas de acero con mango de nácar, un afilalápices, un raspador de acero cuyo mango de plástico tiene forma de concha, y una pila de cuadritos recortados más o menos regularmente en cartón duro; el de encima lleva escrita con rotulador negro la letra C. Delante de esas dos bandejas se encuentran de izquierda a derecha: un piróforo troncocónico, decorado únicamente con dos cintas verde claro, conteniendo una treintena de cerillas químicas; un minúsculo cenicero redondo de cerámica blanca cuya decoración, con predominio de verdes, representa el monumento a los Mártires de Beirut, es decir, por lo que la precisión del diseño permite juzgar, en medio de una plaza bordeada de edificios modernos, plantada de cedros y de palmeras, sobre un pedestal de piedra cuyas tres caras visibles están decoradas con coronas de flores rojas, se yerguen tres figuras de bronce: un hombre, agonizante, caído sobre el costado, intentando incorporarse tendiendo la mano y, por encima de él, subida en un bloque de piedra sin forma definida, una mujer, cubierta con un vestido del que parece flotar una manga, tendiendo un brazo en cuyo extremo empuña una antorcha (o un ramo de flores) y sujetando por el hombro con su otro brazo a un niño aparentemente vestido con un simple lienzo alrededor de las caderas; una caja de cincuenta cigarrillos marca NIC HAVANE, asaz mermada; un rompecabezas compuesto por doce piedrecitas de madera que se imbrican unas en otras para formar una esfera; y un cenicero de gres verde con algunos trazos de rosa y de marrón, que contiene la ceniza y las colillas de unos ocho cigarrillos. El fondo izquierdo de la mesa está ocupado por una caja redonda de madera torneada, provista de su tapa, y por dos platillos: el mayor, de madera marrón, contiene un botón de nácar, un dado de plástico azul cuyas dos caras visibles llevan respectivamente dos y tres puntos blancos, un clip, una pinza de metal negro en la que está escrito POSSO PARIS, dos alfileres y dos pesas de cobre, en forma de pirámides truncadas que pesan respectivamente cincuenta (250 quilates) y veinte (100 quilates) gramos. Delante de estos tres objetos están alineados varios corales y minerales: una ágata con irisaciones ocres, amarillas y verdosas, una piedra roja, un trozo de coral que recuerda a una pata de pájaro o a una mano con tres dedos, otro fragmento de coral que tiene el aspecto de una manopla, un fragmento de esmeralda, de un verde más bien apagado, aprisionado en una ganga de un negro brillante y un bloque de pirita cuyos innumerables cristales cúbicos estriados muy finamente relucen con un brillo metálico. En el extremo derecho de la mesa, encima de una pila de hoja de papel de un formato poco habitual (alrededor de a 40 x 30 cm), se amontonan cinco carpetas rosas o verdes más o menos hinchadas. En la de encima está escrito con rotulador negro: Corresp urgente. Delante de esta pila de documentos se encuentran dos tacos de notas, uno verde, el otro amarillo, ambos gastados más de la mitad, y algunas hojas sueltas. En una de ellas, de color amarillo, puede leerse el principio de una lista —Newton, el príncipe Albert, Tarzán y el dolor de muelas, el Dr. Pluvian, dentista, Coccinelle— cuya continuación casi completa está cubierta por otra hoja de papel, blanca, en la que las letras O, A, M, R y L, encabezan líneas de direcciones distintas: la línea O permanece derecha, las líneas A y M se rozan y luego se alejan, las líneas R y L, paralelas durante un largo trecho, acaban uniéndose. La parte baja de ese esquema está a su vez cubierto por una agenda forrada de cuero negro abierta por la doble página, con la esquina inferior izquierda arrancada, del domingo 30 y lunes 31 de marzo (respectivamente 13.ª semana, S. Amadeo

de S. Sol 6 h 34 19 h 17, y 14.ª semana, S. Benjamín, luna llena); dos indicaciones manuscritas están apuntadas en la página del domingo: una en tinta —llamar a Marie— hacia las 15 h, la otra a lápiz —Marie Chaix— en la parte más baja de la página. En la delantera de la mesa hay un mueblecito de madera de unos cuarenta centímetros de largo, quizá de doce de alto, que consta de cuatro hileras superpuestas de seis cajones y una encimera en forma de caja. En la tapa de ese mueble están dispuestos: a la derecha un puzzle de tres dimensiones compuesto por dos cajitas de madera llenas de cubos y de paralelepípedos de dimensiones totalmente diferentes; en el centro un despertador electrónico de cuarzo, marca SATEK, que señala en ese momento PM 12:50; a la izquierda un juego titulado DE BONO L-DAME, que consiste en un damero metálico de cuatro por cuatro casillas sobre el que pueden desplazarse varias fichas imantadas de color azul, amarillo y verde; un cierto número de pequeños objetos de acero están pegados a esos peones imantados: una chincheta, dos pinzas «Aclé» n.º 1, una hoja de afeitar montada en un fino soporte, tres clips, una horquilla del pelo. A la izquierda de ese mueblecito hay un tarro cilíndrico, de loza blanca crema, decorado con dos guirnaldas de flores azules entre las que está escrito CAFÉ, lleno de una treintena de lápices negros, lápices de colores, rotuladores, bolígrafos y utensilios diversos: tijeras, un abrecartas, un cutter, un portatizas. A la derecha un vaso recto de culo grueso está parcialmente lleno de bolitas de cristal en las que están clavados diez portaplumas. En primer plano y destacando nítidamente sobre la tela negra de la mesa, se encuentra una hoja de papel de cuadritos de formato 21 x 29,7, cubierta casi por completo por una escritura exageradamente apretada, y una pluma de metal dorado cuyos cuerpo y capuchón están adornados en todo a lo largo de finas estrías.

[Trad.: Eva M.ª Manso]

Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos*

a Italo Calvino

Estamos acampados cerca de Ajaccio. Hace muy bueno. Comemos bien. He cogido una insolación. Muchos besos.

Estamos en el Hotel Alcázar. Nos hemos puesto morenos. ¡Qué bien se está! He hecho un montón de amiguetes. Volvemos el 7.

Estamos navegando muy cerca de la Ile-Rousse. Nos estamos poniendo morenos. Se come muy bien. ¡He cogido una insolación que ya, ya! Besos y todo lo demás.

Acabamos de llegar de Dahomey. Noches soberbias. Baños chupi. Baladas montados en camello. Estaremos en París el 15.

Por fin aterrizamos en Niza. En plan descanso y dormir. Qué bien estamos (a pesar de las insolaciones). Besos.

Cuatro palabras desde Urbino. Hace bueno. ¡Viva los scampi fritti y los fritto misto! No olvidamos a Giotto y todos los demás. Recuerdos.

Estamos en el Hotel Les Jonquilles. Tiempo maravilloso. Vamos a la playa. Hemos conocido un montón de gente encantadora. Besos.

Estamos en el Hotel de Quatre-Sergeants. Bronceado. ¡The Foot! Insolaciones. Pensamos mucho en vosotros.

Recuerdo de Hellénie. Nos doramos al sol. ¡Extra! Hemos hecho un montón de amigos. Mil recuerdos.

Visitando la Mancha. Muy apacible. Bonitas playas. He cogido una insolación. Besos.

Estamos en Fréjus. A la buena vida. Descanso. Se está verdaderamente bien. Practico el aguaplano. Regreso, tal como quedamos.

Acampamos cerca de Formentera. Buen tiempo. Playa inmensa. Las espaldas me abrasan. Besitos a todos y a todas.

Estamos en el Hotel Beau-Rivage. Hace muy bueno. Vamos a la playa. Juego a la petanca. Lástima que se acabe el martes.

Viaje sin más. Estamos en el Versailles' Motel. La comida es excelente. Encuentros interesantes. Besos.

De picos pardos en Chipre. El sol es cosa fina. Estamos colorados como gallos pero es macanudo. Esperamos veros a la vuelta.

Surcamos la Costa Esmeralda. Muy interesante. Comida típica. Indígenas alegres. Mil recuerdos.

* De *L'infra-ordinaire*, 1989, 33-38.

Acampamos cerca de Wood's Hole. Nos tostamos al sol. Bogavantes en todas las comidas. He pescado un salmón. Mil recuerdos.

Estamos en Knightsbridge. Hace bueno. Baños y golf. Volvemos el 3.

Estamos en el Hotel Obelisk. De descanso. Exquisito. Hemos trabado amistad con varias personas encantadoras. Pensamos mucho en vosotros.

Hemos bajado al Carlton. Nos estamos bronceando. Comidas sublimes. Noches terribles en las discotecas. Volvemos el 11.

Exploramos los Quatre-Cantons. Muy buen tiempo. Los ríos son soberbios. Gente maja y abierta. Besos.

Recorremos las Baleares. Es bonito y, además, nos ponemos como el quico. He cogido una insolación. Volvemos del lunes en ocho.

De vacaciones en Guernesey. Aquí se vive bien. Comida extra. Hemos hecho un montón de amigos. Besos a todos.

Una carta desde Etretat. Buen tiempo. Estamos bien. Mi asma va mejor. Mil recuerdos para los cuatro.

Estamos en Roma. Servicio tope. Estamos como los reyes. Me estoy iniciando en el sutil arte de los cócteles. Muchos besos.

Estamos en el Hotel Nadir. Nos tostamos en la playa con todo el grupo. Con cariño.

Estamos en algún lugar del Golfo Pérsico. Tiempo ideal. Comidas exóticas. Pesca submarina. Un montón de recuerdos.

La hostelería suiza sigue siendo la mejor del mundo. Y sus paisajes son espectaculares. Besos.

Una carta desde La Marsa. ¡Qué playa! He estado a punto de coger una insolación. Marchamos el sábado vía Sicilia e Italia.

¡Estamos en St.-Trop! Tiempo divino. Somos toda una banda. ¡Chachi! Besos.

Estamos en el Hotel Dardanella. Papeo y en plan descanso. He engordado. Volvemos a primeros de septiembre.

Estamos en el King & Country. Playa selecta. Nos ponemos morenos. Tenis y squash. Besos a todos.

De picos pardos en Malta. Hace muy bueno. Compartimos las comidas con unos verdaderos ingleses. Volvemos sobre el 10.

Los mejores recuerdos de Hungría. Hemos tomado el sol en el lago Balaton y hemos montado a caballo. Os recordamos.

Hemos clavado las estacas cerca de Fécamp. Somos un montón de amiguetes, nos pasamos el día en la arena. Pensamos en vosotros.

Hola-hola desde Jerez. Habitación muy confortable. Comidas esmeradas. He recuperado dos kilos. Volvemos el 22.

Estamos en el Bella Vista. Super confort. Especialidades gastronómicas. ¡Canastas todas las noches! No te olvidamos.

Hemos bajado al Negresco. Tiempo sublime. Todo perfecto. Mi catarro está curado. Volvemos el 17.

Cruzamos a lo largo del Yucatán. Tiempo ideal. Todo es magnífico ¡He cogido un pequeño tiburón de 30 kg! Besos.

[...]

[Trad.: Jesús Camarero]

*La vida instrucciones de uso**

La vida instrucciones de uso es un libro inmenso. Porque en él se contienen muchas historias, muchos libros, multitud de relatos perfectamente imbricados. Y porque a través de él se puede contemplar toda la obra de Perec a lo largo de su evolución, en toda su variedad y riqueza. Pero esta inmensidad, que sin duda caracteriza a la novela-summa de Perec, se encuentra perfectamente organizada y sistematizada por un complejo de constricciones que convierten a esta obra en uno de los mayores logros de la escritura oulipiana.

El puzzle: la obra se construye a base de fragmentos; el resultado es una unidad de multitud de partes que encajan unas en otras. Todo un sistema en el que cada pieza tiene asignada su función específica. Pero el puzzle es también un enigma que hay que resolver a medida que se lee, leer la novela es construir y desconstruir el enorme entramado de relaciones que han hecho posible una escritura.

El edificio: calle Simon Crubellier, n.° 11, no existe, pero

* Trad. esp. de Josep Escuer, Barcelona, Anagrama, 1988.

existe el espacio símil-arquitectónico en el que se inscribe la novela. Es como el puzzle, pues las distintas estancias del inmueble se hallan perfectamente distribuidas, de modo que aparezca la idea y la realidad del todo. Armonizar esa totalidad es quizá la tarea más importante, como si se tratara de quitarle la fachada al edificio para poder ver simultáneamente y de un solo golpe todo lo que en su interior está ocurriendo.

El bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10: un cuadrado que contiene dentro 10 x 10 = 100 cuadrados, menos 1 que se pierde por aquello de la imperfección que hace única una pieza. Se superpone al edificio y organiza lo que contiene: personajes, lugares, historias y objetos, multitud de objetos. El par de cifras que contiene cada cuadradito (por permutación estricta) resulta ser la clave para saber cuáles son los 42 elementos (personajes, citas, cuadros, historias, etc.) que compondrán el capítulo.

La pseudoquenina de orden 10: permite realizar todo el ciclo de permutaciones de 10 elementos 10 veces; de este modo obtendremos todas las combinaciones distintas que podrán rellenar sucesivos bi-cuadrados latinos, que es donde se «colocan» los elementos con que habrá que «escribir» el capítulo correspondiente. Como hay 21 pares de listas de 10 elementos cada una (cada lista contiene una serie homogénea de cosas: hay listas de cuadros, de libros, de autores, etc.), hay que cambiar el par de números que selecciona el elemento de cada lista, de modo que no sean siempre las mismas cifras las que escojan los elementos, ni que se repita siempre el mismo orden de selección, pues ello anularía el efecto combinatorio global.

La poligrafía del caballo: la novela se escribe pasando de un capítulo a otro, lo mismo que en el edificio se va de un piso a otro o de un apartamento a otro, lo mismo que en el puzzle una pieza está siempre al lado de otra. El movimiento en L del caballo del ajedrez permite el desplazamiento por el edificio, o, lo que es lo mismo, hace avanzar la novela capítulo a capítulo, pieza a pieza. Pero sin que pasemos nunca por el mismo sitio dos veces (no se repite ningún capítulo, ni ningún elemento) y pasando al mismo tiempo por todos los sitios una sola vez. De este modo, la poligrafía del equino establecerá automáticamente la sucesión ordenada de los capítulos del libro, previendo incluso el «salto» por encima del movimiento 66 (se pasa del 65 al 67 directamente), ya que la novela no tiene 100 capítulos, sino 99.

De nuevo, entonces, nos encontramos ante un libro muy a lo Verne, con gran acumulación objetal (*Les choses*, diez años antes, al comienzo de la carrera literaria del autor), con historias jugosísimas que atrapan al lector de inmediato y lo amarran a la página férreamente.

La obra de Perec en general y *La vida instrucciones de uso* en particular se caracterizan por un funcionamiento típico de la modernidad: la reflexividad. Los juegos del lenguaje, los experimentos escriturales, las constricciones atrevidas son factores de una manera de actuar, de escribir, en la que el acto mismo de la escritura y su producto final, el texto, están siendo puestos en evidencia voluntaria y conscientemente. Y todo ello para significar que se está significando, para atestiguar la construcción del texto y que de resultas de todo obtenemos un texto más transparente y, por ende, más activo e inteligente. Como esos instrumentos cuya carcasa transparente permite observar el funcionamiento de la maquinaria antes siempre oculta. Ese dejar ver supone, sin duda, una clara invitación al desmontaje, a la desconstrucción, que no es al fin y al cabo sino participación en el acto de crear; re-escritura unida a la lectura o, si se prefiere, fenómeno lectural mucho más completo en el que el lector activo se une al autor en las tareas de construcción del texto, porque el libro no contiene ya un texto definitivo, sino la propuesta de una aventura escritural y abierta, un viaje al infinito: bien se podría así re-escribir *La vida instrucciones de uso* utilizando el complejo de constricciones antes descrito. A partir de aquí escribir carece ya del síndrome del *horror vacui*, porque disponemos de un generador de texto que se llama constricción.

Esta es la razón de que hayamos seleccionado un conjunto de textos articulados en torno a un eje único: la historia de Bartlebooth, metáfora del acto de la escritura, proyecto de absoluta gratuidad que sólo puede conducir a la obtención de una hoja... en blanco después de largos y complicados procesos: selección de paisajes, pintar unas marinas por todo el mundo, convertirlas en puzzles, desmontarlas, volverlas a montar durante meses, anular cuidadosamente el cuadro mismo, el papel Wathman... Bartlebooth es el Bartleby de Melville y el Barnabooth de Larbaud, es el inglés adinerado y excéntrico, un Phileas Fogg del puzzle que, junto al artesano Winckler, llevará a cabo un proyecto tan complicado como los del tándem Holmes-Watson. Quizá nunca ningún escritor ha sido tan consciente como Perec de lo que significa realmente escribir, lo que conlleva el acto de la escritura... y Bartlebooth sigue vivo entre sus páginas para decirlo. La conclusión sigue siendo casi la misma: vivir, la vida, vivir la vida que se nos da sin consultarnos y de la que, se quiera o no y por encima de todo, se nos hace responsables. Escribir, pues, no es otra cosa que una forma de vivir, con la complicación añadida de que se deja constancia y de que es objeto estético. Demasiadas cortapisas como para no andar con cuidado. Qué otra cosa podría explicar, si no, la fastuosa disposición de medios que el autor realiza para llevar a cabo ese acto tan simple de la maculación de la hoja albísima. Sólo el pintor, acostumbrado a fundir la paleta con el lienzo en un solo acto, podría comprender en toda su profundidad la dedicación al oficio perecquiano.

Ser perecquiano es pensar el mundo en una cadena de textos sin fin. B/T: como S/Z, *B*artleboo*T*h. Así hemos unido algunos capítulos de *La vida instrucciones de uso*, para reconstruir la historia de Bartlebooth, la gran aventura del puzzle-acuarela, metarrepresentación de la escritura del libro que habla de sí mismo mientras se hace, que lo está haciendo. Un hablar de sí mismo como si fuera otro, pero que es al fin las dos cosas, que son lo mismo. El montaje de los B/T-1, B/T-2... B/T-9 representa la autorreflexión inscrita en la novela como un *flash-back*: la vida acaba de terminar en la imposibilidad de una pieza de puzzle en forma de W (*w* es el origen) que no encaja en el hueco con forma de X (*x* es la ecuación y el interrogante); la historia contará la gran aventura del peculiar personaje-ensayo Bartlebooth y sus adláteres Winckler & Valène (ninguna aventura con un héroe solitario, Verne lo sabía muy bien). Así el protagonista del libro protagoniza no ya el libro, sino su exégesis (porque aquí no hay héroes) y el protagonismo del relato será, entonces, el *ardid* del contar, es decir, aquello que hace posible el entramado escritural de un cúmulo elevadísimo de signos, todos los cuales sumados, al fin, constituyen lo que el autor definió en el subtítulo del libro: «novelas», que quiere decir: «así se hace esta novela».

[J. C.]

* * *

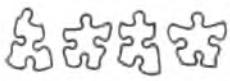
B/T—1

Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado —ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema fisiológico o, en el caso que nos ocupa, un puzzle de madera— no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del go: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra *puzzle* —enigma— expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

El papel del creador de puzzles es difícil de definir. En la mayoría de los casos —en el caso de todos los puzzles de cartón en particular— se fabrican los puzzles a máquina y sus perfiles no obedecen a ninguna necesidad: una prensa cortante adaptada a un dibujo inmutable corta las placas de cartón de manera siempre idéntica: el verdadero aficionado rechaza esos puzzles, no sólo porque son de cartón en vez de ser de madera, ni porque la tapa de la caja lleva reproducido un modelo, sino porque ese sistema de cortado suprime la especificidad misma del puzzle; contrariamente a una idea muy arraigada en la mente del público, importa poco que la imagen inicial se considere fácil (un cuadro de costumbres al estilo de Vermeer, por ejemplo, o una fotografía en color de un palacio austriaco) o difícil (un Jackson Pollock, un Pissarro o —paradoja mísera— un puzzle en blanco): no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado, y un cortado aleatorio producirá necesariamente una dificultad aleatoria, que oscilará entre una facilidad extrema para los bordes, los detalles, las manchas de luz, los objetos bien delimitados, los rasgos, las transiciones, y una dificultad fastidiosa para lo restante: el cielo sin nubes, la arena, el prado, los sembrados, las zonas umbrosas, etcétera.

Las piezas de esos puzzles se dividen en unas cuantas grandes clases, siendo las más conocidas:

los muñequitos



las cruces de Lorena

y las cruces

y una vez reconstruidos los bordes, colocados en su sitio los detalles —la mesa con su tapete rojo de flecos amarillos muy claros, casi blancos, que sostiene un atril con un libro abierto, el suntuoso marco del espejo, el laúd, el traje rojo de la mujer— y separadas las grandes masas de los fondos en grupos según su tonalidad gris, parda, blanca o azul celeste, la solución del puzzle consistirá simplemente en ir probando una tras otra todas las combinaciones posibles.

El arte del puzzle comienza con los puzzles de madera cortados a mano, cuando el que los fabrica intenta plantearse todos los interrogantes que habrá de resolver el jugador, cuando, en vez de dejar confundir todas las pistas al azar, pretende sustituirlo por la astucia, las trampas, la ilusión: premeditadamente todos los elementos que figuran en la imagen que hay que reconstruir —ese sillón de brocado de oro, ese tricornio adornado con una pluma negra algo ajada, esa librea amarilla toda recamada de plata— servirán de punto de partida para una información engañosa: el espacio organizado, coherente, estructurado, significante del cuadro quedará dividido no sólo en elementos inertes, amorfos, pobres en significado e información, sino también en elementos falsificados, portadores de informaciones erróneas; dos fragmentos de cornisa que encajan exactamente, cuando en realidad pertenecen a dos porciones muy alejadas del techo; la hebilla de un cinturón de uniforme que resulta ser in extremis una pieza de metal que sujeta un hachón; varias piezas cortadas de modo casi idéntico y que pertenecen unas a un naranjo enano colocado en la repisa de una chimenea, y las demás a su imagen apenas empañada en un espejo, son ejemplos clásicos de las trampas que encuentran los aficionados.

De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del puzzle: a pesar de las apariencias, no

se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro.

[...]

Sí, podría empezar así, aquí, de un modo un poco pesado y lento, en ese lugar neutro que es de todos y de nadie, donde se cruza la gente casi sin verse, donde resuena lejana y regular la vida de la casa. De lo que acontece detrás de las pesadas puertas de los pisos casi nunca se percibe más que esos ecos filtrados, esos fragmentos, esos esbozos, esos inicios, esos incidentes o accidentes que ocurren en las llamadas «partes comunes», esos murmullos apagados que ahoga el felpudo de lana roja descolorido, esos embriones de vida comunitaria que se detienen siempre en los rellanos. Los vecinos de una misma casa viven a pocos centímetros unos de otros; los separa un simple tabique; comparten los mismos espacios repetidos de arriba abajo del edificio; hacen los mismos gestos al mismo tiempo: abrir el grifo, tirar de la cadena del wáter, encender la luz, poner la mesa, algunas decenas de existencias simultáneas que se repiten de piso en piso, de casa en casa, de calle en calle. Se atrincheran en sus partes privadas —que así se llaman— y querrían que de ellas no saliera nada, pero lo poco que dejan salir —el perro con su correa, el niño que va por el pan, el visitante acompañado o el importuno despedido— sale por la escalera. Porque todo lo que pasa pasa por la escalera, todo lo que llega llega por la escalera: las cartas, las participaciones de bodas o defunciones, los muebles que traen o se llevan los mozos de las mudanzas, el médico avisado urgentemente y el viajero que regresa de un largo viaje. Por eso es la escalera un lugar anónimo, frío, casi hostil. En las casas antiguas había aún peldaños de piedra, barandillas de hierro forjado, esculturas, grandes hachones, a veces una banqueta entre piso y piso para que descansara la gente mayor. En las casas modernas hay ascensores con las paredes llenas de *graffiti* que quieren ser obscenos y escaleras llamadas «de socorro» de cemento desnudo, sucias y sonoras. En esta casa, en la que hay un ascensor viejo, casi siempre averiado, la escalera es un lugar vetusto, de una limpieza sospechosa, que se degrada de piso en piso siguiendo las convenciones de la respetabilidad burguesa: dos espesores de alfombra hasta el tercero, uno luego y ninguno en las dos plantas que están debajo del tejado.

Sí, empezará aquí, entre los pisos tercero y cuarto del número 11 de la calle Simon-Crubellier.

[...]

Gaspard Winckler murió hace casi seis años. No tenía hijos. No se sabía si le quedaba aún familia. Bartlebooth contrató a un notario para buscar a sus eventuales herederos. Su única hermana, Anne Voltimand, había muerto en 1942. Su sobrino, Grégoire Voltimand, cayó en el Garellano cuando el hundimiento de la línea Gustav, en mayo de 1944. El notario tardó varios meses en descubrir al descendiente lejano de un primo suyo; se llamaba Antoine Rameau y trabajaba en una fábrica de sofás modulares. Subían tanto los derechos de sucesión a los que se agregaban los gastos ocasionados por el reconocimiento de la línea sucesoria, que Antoine Rameau lo tuvo que subastar todo. Hace unos meses que los muebles andan dispersos por los depósitos municipales y unas semanas que una agencia compró el piso.

[...]

Ya no queda gran cosa de aquellos tres cuartitos en los que vivió y trabajó Gaspard Winckler por espacio de casi cuarenta años. Desaparecieron sus pocos muebles, su banco de trabajo, su sierra de calar y sus minúsculas limas. Sólo queda, en la pared, frente a su cama, junto a la ventana, aquella tela cuadrada que tanto le gustaba. representaba una antesala en la que estaban tres hombres. Dos permanecían de pie, vestidos con levita, pálidos y gordos, con unos sombreros de copa que parecían atornillados a sus cráneos. El tercero, también de negro, estaba sentado al lado de la puerta en la actitud de un hombre que espera a alguien y se ponía unos guantes nuevos cuyos dedos tomaban forma con los suyos.

[...]

[...] Gaspard Winckler ha muerto pero la larga venganza que urdió con tanta paciencia y tanta minucia no ha acabado de cumplirse todavía.

[...]

Quinto derecha al fondo. Encima mismo tenía su taller Gaspard Winckler. Valène se acordaba de los paquetes que, durante veinte años, había recibido cada quince días; habían llegado con regularidad hasta en lo peor de la guerra, idénticos, absolutamente idénticos; lo único que variaba eran los sellos; eso le permitía a la portera, que todavía no era la señora Nochère, sino la señora Claveau, pedírselos para su hijo Michel; pero, aparte de los sellos, nada distinguía un paquete de otro: el mismo papel Kraft, la misma cuerda, el mismo sello de lacre, la misma etiqueta. ¡Como si antes de marcharse, Bartlebooth le hubiera pedido a Smautf que calculara qué cantidad de papel de seda, de papel de envolver, de cuerda y de lacre necesitarían para los quinientos paquetes! Ni siquiera debió tener que pedírselo. Seguro que Smautf lo había entendido solo. Y no les importaba llevar un baúl más o menos.

Aquí, en el quinto derecha, la habitación está vacía. Es un cuarto de baño pintado de color naranja mate. En el borde de la bañera, una gran concha nacarada, procedente de una ostra perlífera, contiene una pastilla de jabón y una piedra pómez. Encima del lavabo hay un espejo octogonal con marco de mármol jaspeado. Entre la

bañera y el lavabo, tirados sobre una silla plegable, hay un cárdigan de cachemira y una falda con tirantes.

La puerta del fondo está abierta y da a un largo pasillo. Hacia el cuarto de baño avanza una chica de dieciocho años apenas. Va desnuda. En la mano derecha lleva un huevo que usará para lavarse el cabello y en la mano izquierda el n. 40 de la revista *Les Lettres Nouvelles* (julio-agosto 1956), en el que, además de una nota de Jacques Lederer sobre *El diario de un cura* de Paul Jury (Gallimard), hay una narración corta de Luigi Pirandello, fechada en 1913, titulada *En el abismo*, que cuenta cómo Romeo Daddi se volvió loco.

[...]

Morellet tenía una habitación debajo del tejado en el octavo. Aún se veía en su puerta el número 17 pintado en verde.

Después de ejercer diversas profesiones, cuya lista le divertía recitar con un ritmo progresivamente acelerado: ajustador, chansonnier, carbonero de barco, marino, profesor de equitación, artista de variedades, director de orquesta, limpiador de jamones, santo, payaso, soldado durante cinco minutos, pertiguero en una iglesia espiritualista y hasta extra en uno de los primeros cortometrajes de Laurel y Hardy, se había colocado, a los veintinueve años, de auxiliar de laboratorio en la Escuela Politécnica, donde probablemente se habría quedado hasta la jubilación, de no haberse cruzado un día Bartlebooth en su camino como en el de tantos otros.

De regreso de sus viajes, en diciembre de mil novecientos cincuenta y cuatro, Bartlebooth trató de encontrar un procedimiento que, una vez reconstruidos los puzzles, le permitiera recuperar las marinas iniciales; primero había que pegar los trozos de madera, encontrar el modo de hacer desaparecer las señales de la sierra y devolver su textura primitiva al papel. Después, separando con una hoja cortante las dos partes pegadas, se sacaría la acuarela intacta, tal como era el día en que la había pintado Bartlebooth veinte años atrás. El problema no era fácil, pues, si bien existían ya entonces en el comercio diversas resinas y barnices sintéticos usados por los comerciantes de juguetes para exponer en sus escaparates puzzles modelos, siempre resultaba demasiado visible la marca del cortado.

Bartlebooth, como tenía por costumbre, quería que la persona que lo ayudara en sus experimentos viviera en la casa misma o lo más cerca de ella posible. Así, por mediación de su fiel Smautf, que tenía su cuarto en la misma planta que el auxiliar de laboratorio, conoció a Morellet. Este no poseía ninguno de los conocimientos teóricos requeridos para la solución del problema, pero puso a Bartlebooth en relación con su jefe, un químico de origen alemán, llamado Kusser, que se decía descendiente remoto del compositor.

KUSSER o COUSSER (Johann Sigismond), compositor alemán de origen húngaro (Pozsony, 1660 - Dublín, 1727). Trabajó con Lully durante su estancia en Francia (1674-1682). Ocupó el cargo de maestro de capilla en la corte de varios príncipes alemanes. Fue director de orquesta en Hamburgo, donde se representaron varias óperas suyas: *Erindo* (1693), *Porus* (1694), *Píramo y Tisbe* (1694), *Escipión el Africano* (1695), *Jason* (1697). En 1710 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Dublín, cargo que ocupó hasta su muerte. Fue uno de los creadores de la ópera hamburguesa, en la que introdujo «la obertura a la francesa», y uno de los precursores de Haendel en el campo del oratorio. Se han conservado de este artista seis oberturas y otras varias composiciones.

Tras varios intentos infructuosos realizados con todo tipo de colas animales o vegetales, Kusser atacó el problema de un modo completamente distinto. Comprendiendo que le era preciso encontrar una sustancia capaz de coagular íntimamente las fibras del papel sin afectar a los pigmentos coloreados de los que era soporte, se acordó oportunamente de una técnica que, en su juventud, había visto aplicar a ciertos medallistas italianos: tapizaban el interior de sus cuños con una capa finísima de polvo de alabastro, obteniendo gracias a ello unas piezas que salían del molde casi perfectamente lisas, con lo que resultaba prácticamente inútil toda labor de desbarbado y pulimentado. Prosiguiendo sus investigaciones en este sentido, Kusser descubrió una variedad de yeso que dio resultados muy satisfactorios. Reducido a polvo casi impalpable, mezclado con un coloide gelatinoso e inyectado a una temperatura dada y bajo una fuerte presión, con la ayuda de una microjeringuilla que se podía manejar de modo que siguiera perfectamente la forma compleja del cortado realizado inicialmente por Winckler, el yeso reaglomeraba los filamentos del papel, devolviéndole su primitiva estructura. El polvillo se hacía perfectamente translúcido a medida que se enfriaba, sin provocar ningún efecto aparente en los colores de la acuarela.

El proceso era sencillo y sólo exigía paciencia y meticulosidad. Se construyeron especialmente los aparatos adecuados y se instalaron en la habitación de Morellet, el cual, retribuido con generosidad por Bartlebooth, fue descuidando cada vez más sus funciones en la Escuela Politécnica, para dedicarse por entero al rico diletante.

A decir verdad, Morellet tenía poco que hacer. Cada quince días le subía Smautf el puzzle cuya difícil reconstrucción acababa de realizar, una vez más, Bartlebooth. Morellet lo metía en un marco de metal y lo introducía en una prensa especial, obteniendo una copia del cortado. A partir de esta copia, fabricaba por electrólisis un bastidor calado, un rígido y mágico encaje de metal, que reproducía fielmente todas las líneas del puzzle, sobre el que se hallaba entonces finamente ajustada aquella matriz. Tras preparar su suspensión de yeso, calentada a la temperatura exigida, Morellet llenaba la microjeringuilla y la fijaba a un brazo articulado de tal manera que la punta de la aguja, cuyo espesor no superaba unas pocas micras, se apoyaba exactamente en el calado de la plantilla. El resto de la operación era automático; la expulsión del yeso y el desplazamiento

de la jeringuilla estaban dirigidos por un dispositivo electrónico a partir de una tabla X-Y, lo cual aseguraba un depósito lento pero regular de la sustancia.

La última parte del trabajo no era de la incumbencia del auxiliar de laboratorio: el puzzle vuelto a juntar, transformado de nuevo en acuarela pegada a una delgada placa de madera de chopo, se mandaba al restaurador Guyomard, quien despegaba con un instrumento cortante la hoja de papel Whatman y eliminaba cualquier rastro de cola en el dorso, operaciones delicadas, pero rutinarias para aquel experto que se había hecho famoso extrayendo unos frescos cubiertos con varias capas de yeso y pintura y partiendo en dos, en el sentido del grosor, una hoja de papel en la que Hans Bellmer había dibujado por las dos caras.

Morellet, en definitiva, debía simplemente, una vez cada quince días, preparar y vigilar una serie de operaciones que duraban en total, incluyendo la limpieza y la ordenación del taller, algo más de un día.

Esta inactividad forzosa acarreó consecuencias lamentables. Morellet, libre de toda preocupación económica, pero poseído por el demonio de la investigación, aprovechó aquel ocio para entregarse, en su domicilio, a una serie de experimentos de física y química, de los que parecía haber quedado particularmente frustrado tras sus largos años de auxiliar de laboratorio. Repartiendo por todos los cafés del barrio unas tarjetas de visita en las que se autodenominaba pomposamente «Director de Prácticas de la Escuela de Pirotecnia», ofrecía generosamente sus servicios y recibió un sinfín de encargos para champús superactivos aplicables al cabello o a las moquetas, quitamanchas, ahorradores de energía, boquillas para fumar cigarrillos, métodos infalibles para ganar en el juego de dados del 4-2-1, tisanas contra la tos y otros productos milagrosos.

Una noche de febrero de mil novecientos sesenta, cuando calentaba en una olla a presión una mezcla de colofana y carburo diterpénico destinada a la obtención de un jabón dentífrico con sabor a limón, le estalló el recipiente. La mano le quedó destrozada y perdió tres dedos.

Este accidente le costó el empleo —la preparación del enrejado metálico exigía un mínimo de destreza—, y, desde entonces, sólo contó para vivir con una jubilación incompleta, pagada avariciosamente por la Escuela Politécnica, y una pequeña pensión que le pasó Bartlebooth. Pero su vocación de investigador no desfalleció, antes al contrario, se exacerbó. Aunque severamente amonestado por Smautf, Winckler y Valène, perseveró en sus experimentos, la mayor parte de los cuales resultaron ineficaces, pero también inofensivos, excepto para cierta señora Schwann, que perdió todos sus cabellos después de lavárselos con el tinte especial que le había preparado Morellet para su uso exclusivo; dos o tres veces, sin embargo, aquellas manipulaciones acabaron con explosiones más espectaculares que peligrosas y con conatos de incendios sofocados muy pronto.

Tales incidentes hacían felices a dos personas, sus vecinos de la derecha, el matrimonio Plassaert, jóvenes comerciantes de objetos indios, que ya se habían acondicionado un ingenioso *apeadero* (si se puede llamar así a una vivienda situada precisamente debajo del tejado), tres antiguas habitaciones de servicio, y que contaban con la de Morellet para ensancharse un poco más. A cada explosión presentaban una denuncia y andaban pidiendo firmas por toda la casa para exigir el desahucio del antiguo auxiliar de laboratorio. La habitación pertenecía al administrador de la finca que, al pasar ésta al régimen de copropiedad, había adquirido personalmente casi la totalidad de las dos plantas de buhardillas. Durante varios años el gerente vaciló en expulsar al anciano, que tenía muchos amigos en la casa, empezando por la propia señora Nochère, para quien el señor Morellet era un verdadero sabio, una lumbrera, un conocedor de secretos y se aprovechaba personalmente de las pequeñas catástrofes que sacudían de vez en cuando el último piso de la casa, menos por las propinas que podía recibir en tales ocasiones que por los relatos épicos, llenos de emoción y misterio, que podía contar por el vecindario.

Finalmente, hace unos meses, hubo un par de accidentes en la misma semana. El primero dejó la finca a oscuras durante unos minutos; el segundo rompió seis cristales. Pero los Plassaert consiguieron salirse con la suya y Morellet fue internado en un manicomio.

[...]

Serge Valène murió a las pocas semanas, durante la fiesta de la Asunción. Hacía cerca de un mes que no había salido prácticamente ya de su cuarto. La muerte de su antiguo alumno y la desaparición de Smautf, que abandonó la casa al día siguiente, lo habían afectado muchísimo. Casi no tomaba ningún alimento, se le olvidaban las palabras, dejaba las frases sin concluir. La señora Nochère, Elzbieta Orlowska y la señorita Crespi se relevaban para cuidarlo: iban a verlo dos o tres veces al día, le preparaban un tazón de caldo, le arreglaban las mantas y la almohada, le lavaban la ropa, lo ayudaban a lavarse, a mudarse, lo acompañaban hasta el retrete al final del pasillo.

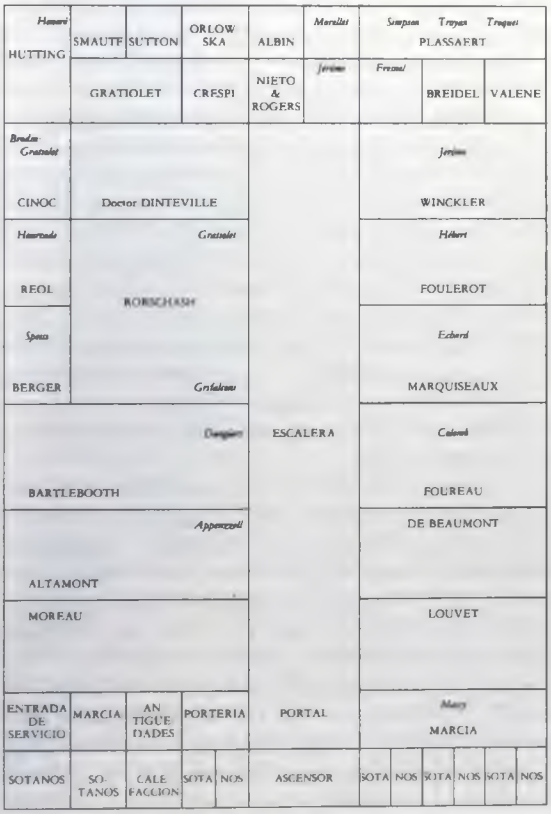
La escalera estaba casi vacía. Varios de los que no iban nunca, o no iban ya, de vacaciones se habían marchado aquel año: la señora de Beaumont había ido invitada como presidenta de honor al festival Alban Berg celebrado en Berlín para conmemorar a un tiempo el nonagésimo aniversario del nacimiento del compositor, el cuadragésimo de su muerte (y del *Concierto a la memoria de un ángel*) y el quincuagésimo del estreno mundial de *Wozzeck*; Cinoc, venciendo su aversión a los aviones y a los servicios de inmigración americanos que creía instalados aún en Ellis Island, había respondido por fin a las invitaciones que desde hacía muchos años le mandaban dos primos lejanos, un tal Nick Linhaus, que poseía un cabaret (el *Club Némo*) en Dempledorf, Nebraska, y un tal Bobby Hallowell, médico forense en Santa Mónica, California; Léon Marcia se

había dejado arrastrar por su mujer y su hijo hasta una villa alquilada cerca de Divonne-les-Bains; y Olivier Gratiolet, pese al malísimo estado de su pierna, se había empeñado en ir a pasar tres semanas con su hija a la isla de Oléron. Hasta los que se habían quedado todo el mes de agosto aprovecharon el puente de la Asunción para salir tres días fuera de París: los Pizzicagnoli fueron a Deauville y se llevaron a Jane Sutton; Elzbieta Orlowska fue a Nivillers a ver a su hijo y la señora Nochère se fue a Amiens a asistir a la boda de su hija.

El jueves catorce de agosto por la noche no quedaron en toda la escalera más que la señora Moreau, velada día y noche por su enfermera y por la señora Trévins, la señorita Crespi, la señora Albin y Valène. Y cuando, al día siguiente, al final de la mañana, fue la señorita Crespi a llevarle al viejo pintor dos huevos pasados por agua y una taza de té, se lo encontró muerto.

Yacía vestido encima de la cama, plácido e hinchado, con las manos cruzadas en el pecho. Una gran tela cuadrada de más de dos metros de lado estaba arrimada junto a la ventana, reduciendo a la mitad el escaso espacio de la habitación de servicio en que había pasado la mayor parte de su vida. La tela estaba prácticamente intacta: algunas líneas al carboncillo, cuidadosamente trazadas, la dividían en cuadrados regulares, esbozo de la sección de una casa que ninguna figura vendría ya a ocupar.

[...]



B/T—2

[...]

Hace veinte años, en mil novecientos cincuenta y cinco, acabó Winckler, tal como estaba previsto, el último puzzle que le había encargado Bartlebooth. Todo hace suponer que el contrato que había firmado con el multimillonario incluía una cláusula explícita que estipulaba que nunca más volvería a fabricar ningún puzzle, aunque, de todos modos, se puede pensar que no le habían quedado ganas de hacerlos.

[...]

Valène tenía su habitación encima mismo del taller de Winckler y durante casi cuarenta años lo habían acompañado todo el día el ruidito de las diminutas limas, el gruñido casi imperceptible de su sierra de calar, los crujidos de las tablas del suelo, el silbido de la pava cuando hervía agua, no para hacerse té, sino para la fabricación de tal o cual cola o barniz necesarios para sus puzzles. Ahora, desde que había desmontado su banco de carpintero y había guardado sus herramientas, no entraba nunca en aquel cuarto. No decía a nadie cómo pasaba los días y las noches. Sólo se sabía que no dormía casi nada. Cuando Valène iba a visitarlo, lo recibía en su habitación, le ofrecía el sillón cerca de la ventana y se sentaba a la orilla de la cama. No hablaban mucho. Una vez le dijo que había nacido en La Ferté-Milon, a orillas del canal del Ourcq. Otra vez, con un ardor repentino, le habló del hombre que le había enseñado a trabajar.

[...]

B/T—3

Antecámara en el piso de Bartlebooth.

Es una estancia casi vacía, amueblada sólo con unas cuantas sillas de paja, dos taburetes de tres pies provistos de un cojín rojo con flequillos y un largo diván de respaldo recto, tapizado de molesquín verdoso, como los que solían verse antaño en las salas de espera de las estaciones.

Las paredes están pintadas de blanco, el suelo está cubierto con espeso revestimiento plástico. En un gran tablero de corcho fijado a la pared del fondo están clavadas varias postales: el campo de batalla de las Pirámides, la lonja de pescado de Damiette, el antiguo muelle de los balleneros de Nantucket, el Paseo de los Ingleses de Niza, el Edificio de la *Hudson's Bay Company* en Winnipeg, una puesta de sol en Cape Cod, el Pabellón de Bronce del Palacio de Verano de Pekín, una reproducción de un dibujo que representa a Pisanello ofreciendo, en un estuche, cuatro medallas de oro a

Lionello d'Este, así como una esquela mortuoria ribeteada de negro:

GASPARD WINCKLER

fallecido en París el 29 de Octubre de 1973 a la edad de 63 años

Será inhumado el 3 de noviembre de 1973
El entierro saldrá a las diez de la mañana frente al depósito de cadáveres del Hospital Bichat, bulevar Ney 170, París 17

NO SE ADMITEN FLORES NI CORONAS

Los tres criados permanecen en este cuarto, en espera del problemático campanillazo de su señor. Smautf está de pie cerca de la ventana, con un brazo al aire, mientras Hélène, la criada, le da unas puntadas en la manga derecha de la americana, que estaba un poco descosida en el sobaco. Kléber, el chófer, está sentado en una de las sillas. Viste no su librea, sino un pantalón de terciopelo de cinturón ancho y un jersey blanco de cuello de cisne. Acaba de extender sobre el diván de molesquín una baraja de cincuenta y dos cartas, puestas boca arriba, en cuatro hileras, y se dispone a hacer un solitario que consiste en retirar los cuatro ases y volver a ordenar el juego, según las cuatro series del mismo color, utilizando los intervalos producidos por la eliminación de los ases. Al lado de los naipes hay un libro abierto: es un novela americana de George Bretzlee, titulada *The Wanderers*, cuya acción se desarrolla en los ambientes de jazz neoyorkinos a comienzos de los años cincuenta.

Smautf, lo hemos visto ya, lleva cincuenta años al servicio de Bartlebooth. Kléber, el chófer, fue contratado en 1955, cuando regresaron Bartlebooth y Smautf de su vuelta al mundo, al mismo tiempo que se contrataba a una cocinera, la señora Adèle, a una ayudante de cocina, Simone, a un somelier maître d'hôtel, Léonard, a una costurera, Germaine, a un criado, Louis, y a un lacayo, Thomas. Bartlebooth salía entonces con frecuencia y le gustaba invitar, dando unas cenas famosas y alojando incluso a familiares lejanos o a personas a las que había conocido durante sus viajes.

A partir de mil novecientos sesenta empezaron a espaciarse aquellos fastos y se dejó de sustituir a los empleados que se despidieron. Sólo cuando se jubiló la señora Adèle, hace tres años, contrató Smautf a Hélène. Hélène, que tiene treinta años escasos, atiende a todo, ropa, comidas, limpieza; Kléber la ayuda en las faenas pesadas, ya que tiene pocas oportunidades de sacar el coche.

Hace ya mucho tiempo que Bartlebooth no invita a nadie y apenas si ha salido del piso estos dos últimos años. Se encierra en su despacho la mayor parte del tiempo, después de dar la orden tajante de que no le molesten mientras no llame él. A veces se pasa más de cuarenta y ocho horas sin dar señales de vida, durmiendo vestido en el sillón de descanso del tío Sherwood, alimentándose con tostadas o bizcochos al jengibre. Es muy excepcional que coma en su grande y severo comedor de estilo Imperio. Cuando consiente en ello, Smautf se pone su viejo frac y le sirve, haciendo esfuerzos para que no le tiemblen las manos, el huevo pasado por agua, el trocito de haddock escalfado y la taza de hierba luisa, que, con gran desesperación de Hélène, eran, desde hacía meses, los únicos manjares que aceptaba.

Valène tardó años en averiguar qué intentaba a punto fijo Bartlebooth. La primera vez que fue a verlo, en enero de mil novecientos veinticinco, le dijo que quería aprender a fondo el arte de la acuarela y que deseaba tomar una clase diaria durante diez años. La frecuencia y la duración de aquellas clases particulares hicieron saltar de alegría a Valène, que se sentía felicísimo cuando conseguía dieciocho lecciones en un trimestre. Pero Bartlebooth parecía decidido a dedicar a aquel aprendizaje todo el tiempo que fuera necesario y, visiblemente, no parecía tener problemas de dinero. En cualquier caso, al cabo de cincuenta años, aún se decía Valène a veces que, al fin y al cabo, no habían sido tan superfluos aquellos diez años, habida cuenta de la falta total de disposiciones naturales que había manifestado Bartlebooth desde el primer momento.

Bartlebooth no sólo no sabía nada del arte frágil de la acuarela, sino que ni siquiera había tenido nunca un pincel en la mano y apenas si había tenido un lápiz. El primer año, Valène empezó, pues, por enseñarle a dibujar, mandándole hacer, al carboncillo, a la lámina de plomo o a la sanguina, copias de modelos con bastidor cuadriculado, croquis de colocación, estudios plumeados con realces de tiza, dibujos sombreados y ejercicios de perspectiva. Después hicieron aguadas con tinta china o sepia, imponiéndole fastidiosos ejercicios prácticos de caligrafía y enseñándole a diluir más o menos sus pinceladas para conseguir valores de tonos diferentes y degradados.

Al cabo de dos años, Bartlebooth llegó a dominar aquellas técnicas preliminares. El resto, afirmó Valène, era simplemente cuestión de material y experiencia. Empezaron a trabajar al aire libre, en el parque Monceau o en el bosque de Boulogne primero, y pronto por los alrededores de París. Todos los días, a las dos, el chófer de Bartlebooth —todavía no era Kléber, sino Fawcet, que había estado ya al servicio de Priscilla, la madre de Bartlebooth— iba a recoger a Valène; el pintor encontraba en la gran limusina Chenard, negra y blanca, a su alumno equipado con seriedad con pantalón de golf, polainas, gorra escocesa y pullover jac-

quard. Iban al bosque de Fontainebleau, a Senlis, a Enghien, a Versalles, a Sant-Germain o al valle de Chevreuse. Instalaban uno al lado de otro su silla plegable de tres patas, llamada «silla Pinchart», su sombrilla de mango acodado y regatón y su frágil caballete articulado. Con precisión monomaniaca y casi torpe a fuerza de ser minuciosa, clavaba Bartlebooth en su tablilla de madera de fresno de fibra contrastada una hoja de papel Whatman de grano fino, previamente humedecida por detrás, después de comprobar, mirando la marca de fábrica al trasluz, que iba a trabajar en la cara correcta, abría su paleta de cinc, cuya superficie interior esmaltada había limpiado cuidadosamente al concluir la sesión de la víspera, y colocaba en ella, en orden ritual, trece pocillos de color —negro marfil, sepia coloreado, tierra de Siena quemada, ocre amarillo, amarillo indio, amarillo de cromo claro, vermellón, laca de rubia, verde veronés, verde oliva, ultramar, cobalto, azul de Prusia—, así como unas gotas de blanco de cinc de Madame Maubois, preparaba el agua, las esponjas, comprobaba una vez más que eran correctos los mangos de sus pinceles y perfecta su punta, ni demasiado hinchada ni con cerdas levantadas, y, lanzándose, esbozaba con leves trazos a lápiz las grandes masas, el horizonte, los primeros términos, las líneas de la perspectiva, antes de intentar captar, en todo el esplendor de su instantaneidad, de su imprevisibilidad, las efímeras metamorfosis de una nube, la brisa rizando la superficie de un estanque, un crepúsculo en Île-de-France, una bandada de estorninos, un pastor recogiendo su rebaño, la luna saliendo sobre el pueblo dormido, una carretera bordeada de álamos, un perro haciendo la muestra delante de un matorral, etcétera.

Casi siempre movía Valène la cabeza y con tres o cuatro frases breves —demasiado cargado el cielo, falta equilibrio, ha fallado el efecto, no hay contraste, no hay atmósfera, no hay gradación, todo queda chato, etc.—, acompañadas de círculos y tachaduras que trazaba distraídamente en la acuarela, destruía sin piedad el trabajo de Bartlebooth, el cual, sin decir palabra, arrancaba la hoja del tablero de fresno, colocaba otra y empezaba de nuevo.

Aparte de esta pedagogía lacónica, Bartlebooth y Valène apenas se hablaban. Aunque tenían exactamente la misma edad, Bartlebooth no parecía experimentar ninguna curiosidad por Valène, y Valène, si bien estaba intrigado por lo excéntrico del personaje, dudaba casi siempre en interrogarlo directamente. No obstante, más de una vez, durante el regreso, le preguntó por qué se empeñaba tanto en querer aprender a pintar acuarelas. «¿Por qué no?», solía responder Bartlebooth. «Porque —replicó Valène un día—, en su lugar, la mayor parte de mis alumnos haría ya tiempo que se habrían desengañado.» «¿Tan malo soy?», preguntó Bartlebooth. «En diez años puede conseguirse todo, y lo conseguirá usted. Pero ¿por qué quiere dominar a fondo un arte que, espontáneamente, le es completamente indiferente?» «No me interesan las acuarelas, sino lo que quiero hacer con ellas.» «Y ¿qué quiere hacer con ellas?» «Puzzles, naturalmente», contestó Bartlebooth sin la menor vacilación.

Aquel día, Valène empezó a formarse una idea más precisa de lo que Bartlebooth llevaba metido en la cabeza. Pero hasta después de conocer a Smautf, y a Gaspard Winckler luego, no pudo medir en toda su amplitud la ambición del inglés:

Imaginemos un hombre cuya riqueza sólo se pueda comparar con su indiferencia por todo lo que la riqueza suele permitir de ordinario y cuyo deseo, mucho más orgulloso, estriba en querer abarcar, describir, agotar, no la totalidad del mundo —proyecto que se destruye con sólo enunciarse—, sino un fragmento constituido del mismo: frente a la inextricable incoherencia del mundo, se tratará entonces de llevar a cabo un programa en su totalidad, sin duda limitado, pero entero, intacto, irreductible.

En otros términos, Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedara organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad.

Se le ocurrió esta idea cuando tenía veinte años. Fue primero una idea vaga, una pregunta que se hacía a sí mismo —¿qué hacer?—, una respuesta que se iba esbozando: nada. No le interesaban el dinero, el poder, el arte ni las mujeres. Tampoco la ciencia, ni tan siquiera el juego. A lo sumo las corbatas y los caballos o, si se prefiere, imprecisa pero palpitante tras estas fútiles ilustraciones (aunque millares de personas orientan eficazmente su vida alrededor de sus corbatas y un número mucho mayor aun alrededor de sus caballos del domingo), cierta idea de la perfección.

Idea que se fue desarrollando durante los meses y los años siguientes, articulándose alrededor de tres principios rectores:

El primero fue de orden moral: no se trataría de una proeza o un récord: ni escalar un pico ni alcanzar una fosa marina. Lo que Bartlebooth hiciera no sería espectacular ni heroico; sería simple y discretamente un proyecto, difícil, pero no irrealizable, dominado de cabo a rabo y que dirigiría la vida de quien se dedicara a él en todos sus pormenores.

El segundo fue de orden lógico: al excluir todo recurso al azar, el proyecto haría funcionar el tiempo y el espacio como coordenadas abstractas en las que vendrían a inscribirse, con una recurrencia ineluctable, acontecimientos idénticos que se producirían inexorablemente en su lugar y fecha.

El tercero, por último, fue de orden estético: el proyecto, inútil, por ser la gratuidad la única garantía de su rigor, se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular: una sucesión de

acontecimientos que, al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de un cero, llegaría a otro cero, a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados.

De este modo quedó organizado concretamente un programa que se puede enunciar sucintamente del modo siguiente:

Durante diez años, de 1925 a 1935, se iniciaría Bartlebooth en el arte de la acuarela.

Durante veinte años, de 1935 a 1955, recorrería el mundo, pintando, a razón de una acuarela cada quince días, quinientas marinas de igual formato (65 x 50, o 50 x 64 estándard), que representarían puertos de mar. Cada vez que estuviera acabada una de estas marinas, se enviaría a un artista especializado (Gaspard Winckler) que la pegaría a una delgada placa de madera y la recortaría, formando un puzzle de setecientas cincuenta piezas.

Durante veinte años, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de regreso en Francia, reconstruiría, siguiendo su orden, los puzzles así preparados, a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera que pudieran despegarse de su soporte, trasladarse al lugar mismo en el que —veinte años atrás— habían sido pintadas y sumergirse en una solución detersiva, de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen.

Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizado por entero a su autor.

[...]

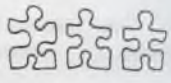
B/T— 4

Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado —ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema fisiológico o, en el caso que nos ocupa, un puzzle de madera— no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del go; sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra *puzzle* —enigma— expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

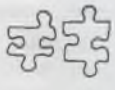
El papel del creador de puzzles es difícil de definir. En la mayoría de los casos —en el caso de todos los puzzles de cartón en particular— se fabrican los puzzles a máquina y sus perfiles no obedecen a ninguna necesidad: una prensa cortante adaptada a un dibujo inmutable corta las placas de cartón de manera siempre idéntica; el verdadero aficionado rechaza esos puzzles, no sólo porque son de cartón en vez de ser de madera, ni porque la tapa de la caja lleva reproducido un modelo, sino porque ese sistema de cortado suprime la especificidad misma del puzzle; contrariamente a una idea muy arraigada en la mente del público, importa poco que la imagen inicial se considere fácil (un cuadro de costumbres al estilo de Vermeer, por ejemplo, o una fotografía en color de un palacio austriaco) o difícil (un Jackson Pollock, un Pissarro o —paradoja mísera— un puzzle en blanco): no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado, y un cortado aleatorio producirá necesariamente una dificultad aleatoria, que oscilará entre una facilidad extrema para los bordes, los detalles, las manchas de luz, los objetos bien delimitados, los rasgos, las transiciones, y una dificultad fastidiosa para lo restante: el cielo sin nubes, la arena, el prado, los sembrados, las zonas umbrosas, etcétera.

Las piezas de esos puzzles se dividen en unas cuantas grandes clases, siendo las más conocidas:

los muñequitos



las cruces de Lorena



y las cruces

y una vez reconstruidos los bordes, colocados en su sitio los detalles —la mesa con su tapete rojo de flecos amarillos muy claros, casi blancos, que sostiene un atril con un libro abierto, el suntuoso marco del espejo, el laúd, el traje rojo de la mujer— y separadas las grandes masas de los fondos en grupos según su tonalidad gris, parda, blanca o azul celeste, la solución del puzzle consistirá simplemente en ir probando una tras otra todas las combinaciones posibles.

El arte del puzzle comienza con los puzzles de madera cortados a mano, cuando el que los fabrica intenta plantearse todos los interrogantes que habrá de resolver el jugador, cuando, en vez de dejar confundir todas las pistas al azar, pretende sustituirlo por la astucia, las trampas, la ilusión: premeditadamente todos los elementos que figuran en la imagen que hay que reconstruir —ese sillón de brocado de oro, ese tricornio adornado con una pluma negra algo ajada, esa librea amarilla toda recamada de plata— servirán de punto de partida para una información engañosa: el espacio organizado, coherente, estructurado, significante del cuadro quedará dividido no sólo en elementos inertes, amorfos, pobres en significado e información, sino también en elementos falsificados, portadores de informaciones erróneas; dos fragmentos de cornisa que encajan exactamente, cuando en realidad pertenecen a dos porciones muy alejadas del techo; la hebilla de un cinturón de uniforme que resulta ser in extremis una pieza de metal que sujeta un hachón; varias piezas cortadas de modo casi idéntico y que pertenecen unas a un naranjo enano colocado en la repisa de una chimenea, y las demás a su imagen apenas empañada en un espejo, son ejemplos clásicos de las trampas que encuentran los aficionados.

De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del puzzle: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro.

Para encontrar quien le hiciera los puzzles puso Bartlebooth un anuncio en *Le Jouet Français* y en *Toy Trader*, pidiendo a los candidatos que le presentaran una muestra de catorce centímetros por nueve dividida en doscientas piezas; recibió doce respuestas; la mayor parte eran anodinas y sin atractivo, del tipo «Entrevista del campo del Paño de Oro» o «Velada en un *cottage* inglés» con todos los detalles de la ambientación: la vieja lady con su vestido de seda negra y su broche hexagonal de cuarzo, el *maître d'hôtel* trayendo el café en una bandeja, el mobiliario Regency y el retrato del antepasado, un *gentleman* de patillas cortas y casaca roja del tiempo de las últimas diligencias, con calzón blanco, botas con vueltas, sombrero de copa gris y sosteniendo una fusta en la mano, el velador cubierto con un tapete hecho de distintas piezas, la mesa junto a la pared con unos cuantos números del *Times* extendidos, la gran alfombra china de fondo azul celeste, el general retirado —reconocible por el pelo gris cortado a cepillo, el corto bigote blanco, la tez rojiza y la colección de condecoraciones— al lado de la ventana consultando el barómetro con expresión arrogante, el joven de pie ante la chimenea sumido en la lectura de *Punch*, etc. Otro modelo que representaba sencillamente un magnífico pavo real haciendo la rueda gustó lo bastante a Bartlebooth como para convocar a su autor, pero éste —un príncipe ruso emigrado que vivía más bien miserablemente en el Raincy— le pareció demasiado viejo para sus proyectos.

El puzzle de Gaspard Winckler respondió exactamente al deseo de Bartlebooth. Lo había recortado en una especie de estampa de Épinal, firmada con las iniciales M.W. y titulada *La última expedición en busca de Franklin*; durante las primeras horas en que intentó resolverlo creyó Bartlebooth que consistía tan sólo en variaciones sobre el blanco; de hecho, el cuerpo principal del dibujo representaba un navío, el *Fox*, aprisionado por los bancos de hielo: de pie cerca del timón helado, cubiertos de pieles de un gris claro de las que apenas emergen sus caras terrosas, dos hombres, el capitán M'Clintoch, jefe de la expedición, y su intérprete de inupik, Carl Petersen, levantan los brazos en dirección a un grupo de esquimales que sale de una niebla espesa extendida por todo el horizonte, y viene hacia ellos en trineos tirados por perros; en los cuatro ángulos del dibujo, cuatro tarjetas mostraban respectivamente la muerte de sir John Franklin, sucumbiendo a la fatiga, el once de junio de 1847, entre los brazos de sus dos cirujanos, Peddie y Stanley; los dos navíos de la expedición, el *Erebus*, mandado por Fitz-James, y el *Terror*, mandado por Crozier, y el descubrimiento, el seis de mayo de 1859, en la tierra del rey Guillermo, por el teniente Hobson, segundo de a bordo del *Fox*, del *cairn* que contenía el último mensaje dejado por los quinientos supervivientes, el veinticinco de abril de 1848, antes de abandonar los navíos aplastados por el hielo para intentar llegar, en trineo o a pie, a la bahía de Hudson.

Gaspard Winckler acababa de llegar a París. Tenía veintidós años escasos. Del contrato que hizo con Bartlebooth no se supo nunca nada; pero a los pocos meses se instaló en la calle Simon-Crubellier con su mujer Marguerite, que era miniaturista y había pintado la aguada que había servido a Winckler para su puzzle de prueba.

Durante casi dos años no tuvo Winckler nada más que hacer sino instalar su taller —hizo almohadillar la puerta y cubrir las paredes con corcho—, encargar sus herramientas, preparar su material, efectuar algunas pruebas. Luego, en los últimos días de mil novecientos treinta y cuatro, Bartlebooth y Smautf iniciaron su viaje, y al cabo de tres semanas recibió Winckler de España la primera acuarela. Desde entonces se sucedieron éstas, sin interrupción durante veinte años, generalmente a razón de dos por mes. Nunca se perdió ninguna, ni siquiera en lo más duro de la guerra, cuando iba a llevárselas personalmente a veces un segundo agregado de la embajada de Suecia.

El primer día colocaba Winckler la acuarela en un caballete cerca de la ventana y la miraba sin tocarla. El segundo, la pegaba a un soporte —chapa de madera de álamo— apenas mayor que ella. Usaba una cola especial, de un bonito color azul, que preparaba él mismo, e intercalaba entre el papel Whatman y la madera una hoja muy delgada de papel blanco, que había de facilitar la separación ulterior de la acuarela reconstruida y la chapa de madera y que formaría los bordes del futuro puzzle. Luego recubría toda su superficie con un barniz protector que aplicaba por medio de unos pinceles anchos y planos llamados de *cola de bacalao*. Entonces, durante tres o cuatro días, estudiaba con lupa la acuarela o, colocándola otra vez en el caballete, se quedaba sentado frente a ella horas enteras; levantándose a veces para ir a examinar desde más cerca un detalle o dando vueltas a su alrededor como una pantera enjaulada.

Con esta observación minuciosa e inquieta transcurría la primera semana. Después todo iba muy aprisa: Winckler ponía sobre la acuarela una hoja de papel de calcar extraordinariamente fino y, sin levantar prácticamente la mano, dibujaba el recortado del puzzle. Lo demás era ya sólo cuestión de técnica, una técnica delicada y lenta, que exigía una habilidad escrupulosa, pero en la que ya no entraba para nada la inventiva: partiendo del calco, fabricaba el artesano una especie de molde —prefiguración de la parrilla calada que usaría Morellet, veinte años después, para reconstruir la acuarela— que le permitía guiar con eficacia su sierra de vaivén. La pulimentación de cada pieza con papel de lija y después con una gamuza y algunos retoques últimos ocupaban el final de la quincena. El puzzle quedaba depositado en una de las cajas negras con cinta gris de la señora Hourcade; una etiqueta rectangular, con la indicación del lugar y la fecha en que se había pintado la acuarela

* FORT-DAUPHIN (MADAGASCAR) 12 JUNIO 1940) *

o bien

* PORT-SAID (EGIPTO) 31 DICIEMBRE 1953 *

se pegaba dentro, debajo de la tapa, y la caja, numerada y sellada, iba a juntarse con los puzzles preparados ya en una caja fuerte de la Société Générale; al día siguiente o algunos días más tarde traía el correo una nueva acuarela.

A Gaspard Winckler no le gustaba que le miraran mientras trabajaba. Marguerite no entraba nunca en el taller, en el que se encerraba durante días enteros, y cuando iba a verlo Valène, siempre encontraba un pretexto para dejar de trabajar y esconder lo que estaba haciendo. No decía nunca «me estorba usted» sino más bien algo así como: «¡Hombre, qué coincidencia! ¡Justamente iba a parar!» o se ponía a limpiar el taller, a abrir la ventana para ventilarlo, a quitar el polvo de su banco con un trapo de lino o a vaciar el cenicero, una concha muy grande de ostra perlífera en la que se amontonaban los corazones de manzanas y unas colillas muy largas de *Gitanes* con papel maíz que nunca volvía a encender.

[...]

B/T—5

[...]

Marguerite le contó un día a Valène cómo había conocido a Gaspard Winckler. Fue en mil novecientos treinta, una mañana de noviembre, en Marsella, en un café de la calle Bleue, no lejos del arsenal y del cuartel de Saint-Charles. Fuera caía una lluvia fina y fría. Ella llevaba un traje chaqueta gris y un chubasquero negro ceñido en el talle con un cinturón ancho. Tenía diecinueve años, acababa de regresar a Francia y, de pie junto al mostrador, se tomaba un café solo y leía los anuncios de *Les Dernières Nouvelles de Marseille*. El dueño del café: un tal La Brigue, personaje nada courteliniano, vigilaba con desconfianza a un soldado, pues parecía haber decidido que no tendría con qué pagar el café con leche y el pan con mantequilla que se estaba tomando.

Era Gaspard Winckler, y no iba muy descaminado el dueño del café: la muerte del señor Gouttman había dejado a su aprendiz en una situación difícil; Gaspard, con diecinueve años escasos, conociendo a fondo gran cantidad de técnicas sin tener de verdad ningún oficio, carecía prácticamente de toda experiencia profesional y no tenía vivienda, amigos ni familiares; cuando, expulsado de Charny por el propietario de la casa que Gouttman tenía alquilada, volvió a La Ferté-Milon, fue para enterarse de que su padre había muerto en Verdún, su madre, casada en segundas nupcias con un empleado de seguros, vivía ahora en El Cairo, y su hermana Anne, un año más joven que él, acababa de contraer matrimonio con un tal Cyrille Voltimand, que trabajaba de enladrillador en París, en el distrito dieci-

nueve. Y así, un día de marzo de 1929, Gaspard Winckler llegó a pie a la capital, que veía por primera vez en su vida. Recorrió concienzudamente las calles del distrito diecinueve y fue preguntando con muy buenos modos a cuantos embaldosadores encontró en su recorrido por un tal Voltimand Cyrille, que era como si dijéramos su cuñado. Pero no dio con él y, no sabiendo qué hacer, acabó por alistarse en el ejército.

Pasó los dieciocho meses siguientes en un fortín entre Bou-Jeloud y Bab-Fetouh, no lejos del Marruecos español, donde prácticamente no tuvo otra cosa que hacer que esculpir bolos extraordinariamente adornados para las tres cuartas partes de la guarnición, actividad que era como otra cualquiera y que al menos le permitió no perder su habilidad manual.

Había vuelto de África la víspera. Había jugado durante la travesía y le habían limpiado los bolsillos. Marguerite estaba también sin trabajo, pero le pudo pagar el café y el pan con mantequilla.

Se casaron a los pocos días y vinieron a vivir a París. Los primeros tiempos fueron difíciles, pero tuvieron la suerte de colocarse pronto: él en el taller de un fabricante de juguetes abrumado de trabajo en vísperas de Navidad, ella, algo más tarde, con un coleccionista de instrumentos de música antiguos que le encargó la decoración, basándose en documentos de la época, de una preciosa espineta que se consideraba que había pertenecido a Champion de Chambonnières y a la que hubo que cambiar la tapa: en medio de abundante follaje, guirnaldas y figuras geométricas enlazadas que imitaban una labor de taracea, Marguerite pintó en dos círculos de tres centímetros de diámetro dos retratos: un joven de rostro algo amanerado, visto de tres cuartos, con peluca empolvada, chaqueta negra, chaleco amarillo, corbata de encaje blanca, de pie, con el codo apoyado en una chimenea de mármol, delante de una gran cortina salmón medio tirada, que descubría parcialmente una ventana a través de la cual se vislumbraba una verja; y una joven, bella, algo gordezuela, con grandes ojos pardos y mejillas bermejas, una peluca empolvada con una cinta color de rosa, una rosa y una pañoleta de muselina blanca muy escotada.

Valène conoció a los Winckler, a poco de trasladarse a la calle Simon-Crubellier, en el piso de Bartlebooth, que los había invitado a cenar a los tres. En seguida se sintió atraído por aquella mujer afable y risueña que fijaba sobre las cosas una mirada tan límpida. Le gusaba el ademán con que se echaba los cabellos hacia atrás; le gustaba la manera llena de seguridad y gracia a la vez con que se apoyaba en el codo izquierdo, antes de esbozar con la punta de su pincel fino como un cabello una microscópica sombra verde en un ojo.

No le habló nunca de su familia, de su infancia, de sus viajes. Sólo una vez le contó que había visto en sueños la casa de campo en la que había pasado todos sus veranos de adolescente: un gran caserón blanco invadido de clemátides, con un desván que le daba miedo y un carrito pequeño tirado por un borrico que atendía por el dulce nombre de Boniface.

Varias veces, mientras Winckler se encerraba en su taller, fueron a pasear juntos. Iban al parque Monceau o seguían el ferrocarril de circunvalación por el bulevar Péreire o iban a ver exposiciones al bulevar Haussmann, a la avenida de Messine, a la calle del Faubourg Saint-Honoré. A veces se los llevaba Bartlebooth a los tres a visitar los castillos del Loira o los invitaba unos días a Deauville. Incluso una vez, en el verano de mil novecientos treinta y siete, cuando navegaba en su yate *Alcyon* a lo largo de la costa adriática, los invitó a pasar dos meses con él entre Trieste y Corfú, haciéndoles descubrir los palacios rosa de Piran, los grandes hoteles de fines de siglo de Portoroz, las ruinas dioclecianas de Spalato, la miríada de islas dálmatas, Ragusa, convertida de unos años a esta parte en Dubrovnik, y los relieves atormentados de las Bocas de Cattaro y de la Montaña Negra.

Fue durante aquel inolvidable viaje cuando, una noche, frente a las murallas almenadas de Rovigno, Valène confesó a la joven que la amaba, no obteniendo por respuesta más que una inefable sonrisa.

Varias veces soñó en huir con ella o lejos de ella, pero siguieron tal como estaban, próximos y lejanos, con la ternura y el desconsuelo de una amistad infranqueable.

Marguerite murió en noviembre de mil novecientos cuarenta y tres al dar a luz a un hijo que nació muerto.

Durante todo el invierno Gaspard Winckler estuvo sentado junto a la mesa en la que trabajaba ella, cogiendo uno tras otro en sus manos todos aquellos objetos que había tocado, mirado, querido ella: la piedra vitrificada con sus ranuras blancas, beiges y anaranjadas, el pequeño unicornio de jade, salvado de un precioso juego de ajedrez, y el broche florentino que él le había regalado porque tenía tres margaritas en un microscópico mosaico.

Y un día arrojó cuanto había en la mesa y quemó la mesa y llevó a Ribibí al veterinario de la calle Alfred-de-Vigny a que lo pinchara; tiró los libros de la estantería de madera torneada, la colcha malva, el sillón inglés en el que se sentaba Marguerite con su respaldo bajo y su almohadilla de cuero negro, todo lo que llevaba su huella, sin conservar en esta habitación más que la cama y, frente a la cama, aquel cuadro melancólico de los tres hombres vestidos de negro.

Y luevo volvió a su taller, en el que once acuarelas, intactas aún en su envoltorio, que traía sellos de Argentina y Chile, esperaban transformarse en puzzles.

La habitación es ahora una estancia gris llena de polvo y tristeza, una estancia vacía y sucia con un papel descolorido; por la puerta abierta al cuarto de baño ruinoso se descubre un lavabo manchado de sarro y orín en cuyo borde desportillado una botella de Pschitt naranja se está enmoheciendo desde hace dos años.

[...]

B/T—6

[...]

Cada puzzle de Winckler era para Bartlebooth una aventura nueva, única, insustituible. Cada vez, después de romper el precinto que cerraba la caja negra de la señora Hourcade y extender sobre el tapete de su mesa, bajo la luz de su lámpara escialítica, los setecientos cincuenta pedacitos de madera en que se había convertido su acuarela, tenía la impresión de que no le serviría para nada toda la experiencia que llevaba acumulando cinco, diez o quince años y, como las otras veces, tendría que enfrentarse con dificultades que ni tan sólo podía sospechar.

Cada vez se prometía obrar con disciplina y método, en vez de precipitarse sobre las piezas y querer encontrar en seguida en su troceada acuarela tal o cual elemento que creía guardar intacto en su memoria: esta vez no se dejaría arrastrar por la pasión, el ensueño o la impaciencia, sino que construiría su puzzle con un rigor cartesiano: dividir los problemas para resolverlos mejor, atacarlos siguiendo un orden, eliminar las combinaciones improbables, colocar las piezas como un jugador de ajedrez que elabora su estrategia ineluctable e imparable: empezaría poniendo todas las piezas boca arriba, sacaría luego todas aquellas que presentaran un borde rectilíneo, construyendo así el marco del puzzle. Luego examinaría las demás, una por una, sistemáticamente, las cogería en sus manos, las volvería varias veces en todos los sentidos; aislaría aquellas en las que fuera más claramente visible un dibujo o un detalle, clasificaría las restantes por colores, y dentro de cada color por matices, con lo que, antes de empezar a yuxtaponer las piezas centrales, ya habría triunfado de antemano en las tres cuartas partes de trampas preparadas por Winckler. El resto sería simple cuestión de paciencia.

El problema principal consistía en permanecer neutral, objetivo y sobre todo disponible, es decir, sin prejuicios. Pero ahí estaban precisamente las trampas que Gaspard Winckler le había preparado. A medida que Bartlebooth se familiarizaba con los trocitos de madera, empezaba a percibirlos según un eje privilegiado, como si aquellas piezas se polarizaran, se vectorizaran, se petrificaran en un tipo de percepción que las asimilaba, con seducción irresistible, a imágenes, formas, siluetas familiares: un sombrero, un pez, un pájaro extraordinariamente preciso de larga cola, largo pico curvo con una protuberancia en la base, como recordaba haberlos visto en Australia, o bien el perfil exacto de Australia, o África, o Inglaterra, la península ibérica, la bota italiana, etc. Gaspard Winckler multiplicaba adrede aquellas piezas, y, como en los puzzles para niños de gruesos cubos de madera, se encontraba Bartlebooth a veces con todo un jardín zoológico: una serpiente pitón, una marmota y dos elefantes perfectamente formados, uno africano (con orejas largas) y otro asiático, o un Charlot (sombrero hongo, bastón flexible y piernas arqueadas), una cabeza de Cyrano, un gnomo, una bruja, una mujer con capirote, un saxofón, una mesa de café, un pollo asado, un bogavante, una botella de champán, la bailaora de los paquetes de Gitanes o el casco alado de los de Gauloises, una mano, una tibia, una flor de lis, diversas frutas, o un alfabeto casi completo con piezas en forma de J, K, L, M, W, Z, X, Y y T.

A veces se yuxtaponían tres, cuatro o cinco de aquellas piezas con una facilidad desconcertante; luego se bloqueaba todo: la pieza que faltaba le evocaba a Bartlebooth una especie de India negra a la que se hubiera pegado Ceilán (ahora bien, la acuarela representaba precisamente un puertecito de la costa de Coromandel). Hasta al cabo de varias horas, cuando no de varios días, no advertía Bartlebooth que la pieza adecuada no era negra sino gris más bien claro —discontinuidad de color que debía ser previsible si no se hubiera dejado llevar por sus impulsos— y tenía exactamente la forma de lo que, desde el principio, se había empeñado en llamar la «pérfida Albión», a condición de hacerle efectuar a aquella pequeña Inglaterra una rotación de noventa grados en el sentido de las agujas de un reloj. El espacio vacante no se parecía sin duda a la India ni la pieza que debía encajar exactamente en él a Inglaterra; lo importante en este caso era que, mientras seguía viendo en esta o en aquella pieza un pájaro, un muñeco, un escudo, un casco puntiagudo, un perro la voz de su amo o un Winston Churchill le era imposible descubrir cómo se unía esta pieza con las demás sin voltearla, girarla, descentrarla, desimbolizarla, en una palabra *de-formarla*.

Lo esencial del mundo ilusorio de Gaspard Winckler descansaba en el siguiente principio: obligar a Bartlebooth a ocupar el espacio vacante con formas visiblemente anodinas, evidentes, fácilmente descriptibles —por ejemplo una pieza en la que, fuera la que fuera su configuración, dos lados habían de formar obligatoriamente un ángulo recto entre sí— y forzar a un tiempo en un sentido completamente distinto la percepción de las piezas destinadas a llenar ese mismo espacio. Como en aquella caricatura de W.E. Hill que representa *al mismo tiempo* a una joven y a una anciana, siendo la oreja, la mejilla y el collar de la joven un ojo, la nariz y la boca de la anciana, y estando esta última de perfil y en primer término, mientras que la joven aparece de tres cuartos espalda con encuadre hasta medio hombro, Bartlebooth, para hallar aquel ángulo casi, aunque no del todo, recto, debía dejar de considerarlo como la punta de un triángulo, es decir, debía hacer bascular su percepción, ver *de otro modo* lo que falazmente le presentaba el otro y, por ejemplo, descubrir que esa suerte de África con reflejos amarillos que estaba manoseando sin saber dónde colocarla ocupaba exactamente el espacio que él creía deber llenar con una especie de trébol de cuatro hojas de tonos malvas

que buscaba por todas partes sin encontrarlo. La solución era evidente, tan evidente como insoluble le había parecido el problema hasta resolverlo, lo mismo que en una definición de crucigrama —como la sublime «va empapao, aun seco», de siete letras—, se busca donde no está lo que viene expresado con mucha precisión en la definición misma, consistiendo en definitiva todo el trabajo en realizar aquel *corrimiento* que da a la pieza, a la definición, *su sentido*, y haciendo con ello ociosa e inútil toda explicación.

En el caso particular de Bartlebooth, el problema se complicaba por ser él el autor de las acuarelas iniciales. Había destruido cuidadosamente borradores y esbozos y, por supuesto, no había sacado fotos ni notas, pero antes de pintarlas había mirado aquellos paisajes marinos con una atención lo bastante intensa como para que, al cabo de veinte años, le bastara con leer en las pequeñas notas que pegaba Gaspard Winkler en el interior de la caja «Isla de Skye, Escocia, marzo de 1936» o «Hammamet, Tunicia, febrero de 1938», para que al instante se le impusiera el recuerdo de un marino con un jersey amarillo vivo y un tam o'shanter en la cabeza o la mancha rojo y oro del vestido de una mujer bereber que lavaba lana a la orilla del mar, o una nube lejana sobre una colina, leve como un pájaro: no el recuerdo mismo —pues estaba muy claro que aquellos recuerdos sólo habían existido para ser primero acuarelas, más tarde puzzles y otra vez nada—, sino recuerdos de imágenes, de trazos con lápiz, pasadas de goma, pinceladas.

Casi cada vez buscaba Bartlebooth aquellos signos privilegiados. Pero era ilusorio querer apoyarse en ellos: a veces Gaspard Winckler lograba eliminarlos; esta manchita roja y amarilla, por ejemplo, llegaba a fragmentarla en una multitud de piezas en las que el rojo y el amarillo parecían inexplicablemente ausentes, anegados, fundidos en aquellos desbordamientos minúsculos, aquellas salpicaduras casi microscópicas, aquellas escurriduras del pincel y de los trapos que el ojo no podía distinguir en absoluto cuando se miraba el conjunto del cuadro, pero que él había logrado poner exageradamente de relieve con sus pacientes golpes de sierra; las más de las veces, de un modo mucho más pérfido, como si hubiera adivinado que aquella forma precisa se había incrustado en la memoria de Bartlebooth, dejaba sin tocar, en una sola pieza, aquella nube, aquella silueta, aquella mancha de color que, limpios de todo contorno, se hacían inservibles, recortes uniformes, monocromos, sin que se viera ni por asomo qué podía rodearlos.

Los trucos de Winckler empezaban con los bordes, mucho antes de aquellas fases avanzadas. Como los puzzles clásicos, los suyos tenían estrechos bordes rectilíneos y blancos, y la costumbre y la razón querían que, como en el juego de go, se empezara a jugar por los bordes.

También era cierto que un día, exactamente como aquel jugador de go que metió su primera piedra en pleno centro del go-ban, con lo que dejó pasmado a su adversario el tiempo suficiente para arrebatarle la victoria, Bartlebooth, presa de una intuición súbita, empezó uno de sus puzzles a partir del centro —las manchas amarillas del sol poniente cabrilleando en el Pacífico (no lejos de Avalon, Santa Catalina Island, California, noviembre de 1948)— y lo acabó aquella vez en tres días en vez de en tres semanas. Pero perdió más tarde casi un mes entero cuando creyó poder repetir aquella estratagema.

La cola azul que usaba Gaspard Winckler se salía a veces un poquitín de la hoja blanca intercalada que constituía el borde del puzzle, dejando una casi imperceptible franja azulada. Durante varios años se valió Bartlebooth de aquella franja como de una especie de garantía: si dos piezas que le parecían yuxtaponerse perfectamente presentaban franjas que no coincidían, dudaba en encajarlas una en otra; por el contrario, sentía la tentación de unir dos piezas que, a primera vista, no deberían tocarse una con otra, pero cuyas franjas azuladas presentaban una perfecta continuidad, y resultaba, algo más tarde, que ambas se amoldaban muy bien.

Hasta que Bartlebooth tuvo bien adquirida y lo bastante arraigada esta costumbre como para que le resultara desagradable desprenderse de ella, no advirtió que aquellos «afortunados azares» podían muy bien ser a su vez trampas, y el autor de los puzzles había permitido que aquella ínfima huella le sirviera de indicio —o mejor de cebo— en un centenar de juegos, para perderlo con mayor seguridad en los restantes.

Era, por parte de Gaspard Winckler, una picardía casi primaria, una simple entrada en materia. Dos o tres veces turbó a Bartlebooth durante unas horas y no tuvo efectos duraderos. Pero era bastante característica de la mentalidad con la que Gaspar Winckler concebía sus puzzles y pretendía suscitar en Bartlebooth una desazón renovada cada vez. Los métodos más rigurosos, la confección de fichas para las setecientas cincuenta piezas, el uso de ordenadores o de cualquier otro sistema científico u objetivo no habrían servido de mucho en aquel caso. Con toda evidencia, Gaspard Winckler había considerado la fabricación de aquellos quinientos puzzles como un todo, como un gigantesco puzzle de quinientas piezas cada una de las cuales fuera un puzzle de setecientas cincuenta piezas, y estaba claro que cada uno de aquellos puzzles, para ser resuelto, exigía un ataque, una mentalidad, un método y un sistema diferentes.

A veces, Bartlebooth descubría instintivamente la solución, como, por ejemplo, cuando había empezado, sin motivo aparente, por el centro; otras veces la deducía de los puzzles anteriores; pero las más de las veces la buscaba durante tres días con la sensación tenaz de ser un imbécil acabado: los bordes no estaban ni siquiera completos, quince pequeñas Escandinavias puestas en contacto desde el primer momento dibujaban la figura oscura de un hombre de capa que subía tres peldaños al

pie de un rompeolas, medio vuelto hacia el pintor (Launceston, Tasmania, octubre de 1952) y llevaba varias horas sin colocar una sola pieza.

En esta sensación de estancamiento hallaba la esencia misma de su pasión: una especie de torpor, de machaconería, de atontamiento opaco en la búsqueda de algo informe de lo que apenas lograba balbucir los contornos: un pico que iría bien con esa pequeña escotadura cóncava, algo por ese estilo, un pequeño saliente amarillento, un trozo con una especie de bahía redondeada, unos puntitos naranja, el trocito de Africa, el trocito de costa adriática, balbuceos confusos, ruidos de fondo de una ensoñación obsesiva, estéril, desdichada.

Entonces, al cabo de aquellas horas de taciturna inercia, montaba a veces en unas cóleras espantosas, tan terribles e inexplicables como podían ser las de Gaspard Winckler cuando jugaba con Morellet su partida de chaquete en el Café Riri. Aquel hombre que para todos los vecinos de la casa era el símbolo mismo de la flema británica, de la discreción, la cortesía, los buenos modales, la exquisita urbanidad, aquel hombre, a quien nunca se había oído levantar la voz, se desencadenaba en aquellos momentos con una violencia tal que parecía haberla condensado durante años en su interior. Una noche partió de un solo puñetazo el mármol de un velador. Otra vez, habiendo cometido Smautf la imprudencia de entrar, como hacía cada mañana, con el desayuno —dos huevos pasados por agua, un zumo de naranja, tres tostadas, un té con leche, unas cuantas cartas y tres diarios *Le Monde*, el *Times* y el *Herald*—, mandó por los aires la bandeja con una fuerza tal que la tetera, propulsada casi verticalmente con la velocidad de una pelota de volea, rompió el grueso vidrio de la lámpara escialítica antes de quebrarse en mil pedazos que cayeron sobre el puzzle (Okinawa, Japón, octubre de 1951). Tardó ocho días en recuperar las setecientas cincuenta piezas, que el barniz protector de Gaspard Winckler había salvado del té hirviente, y seguramente no fue inútil su cólera, pues por fin descubrió cómo había que colocarlas.

La mayor parte de veces, afortunadamente, al término de aquellas horas de espera, después de pasar por todos los grados de la ansiedad y la exasperación controladas, alcanzaba una especie de estado semiconsciente, un ensimismamiento, un embotamiento de lo más asiático, análogo quizas al que persiguen quienes practican el tiro al arco; un olvido profundo del cuerpo y del blanco que pretenden alcanzar, un espíritu vacío, perfectamente vacío, abierto, disponible, una atención intacta pero flotando libremente por encima de las vicisitudes de la existencia, las contingencias del puzzle y las emboscadas del artesano. En aquellos instantes veía, sin mirarlas, con qué precisión encajaban unas en otras las delicadas figuritas de madera y podía, cogiendo dos piezas en las que nunca se había fijado o que pensaba que no podían materialmente juntarse, reunirlas con un solo gesto.

Esta impresión de gracia duraba varios minutos y Bartlebooth tenía entonces la sensación de ser vidente: lo percibía todo, lo comprendía todo, hubiera podido ver cómo crecía la hierba, cómo el rayo hería el árbol, cómo la erosión limaba las montañas como una pirámide desgastada muy lentamente por el ala de un pájaro que la roza: yuxtaponía las piezas con toda rapidez, sin equivocarse nunca, encontrando debajo de todos los detalles y artificios que pretendían ocultarlos una garra minúscula, un imperceptible hilo rojo, una muesca de bordes negros, que, desde siempre, le habrían señalado la solución si hubiera tenido ojos para ver: en pocos instantes, llevado por aquella embriaguez exaltante y segura, una situación que no había cambiado desde hacía horas o días y cuyo desenlace ya no concebía siquiera, se modificaba radicalmente: se soldaban espacios enteros, recobraban su sitio el cielo y el mar, volvían a ser ramas los troncos, olas los pájaros, sombras el fuco.

Aquellos instantes eran tan poco frecuentes como embriagadores y tan efímeros como aparentemente eficaces. Bartlebooth se convertía de nuevo en un saco de arena, una masa inerte clavada en su mesa de trabajo, un retrasado de ojos vacíos, incapaces de ver, esperando horas y horas sin entender qué esperaba.

No tenía ni hambre, ni sed, ni frío; podía pasar sin dormir más de cuarenta horas, sin otra actividad que ir cogiendo una por una las piezas no colocadas aún, mirarlas, darles vueltas y volverlas a dejar sin intentar colocarlas siquiera, como si todo intento hubiera de estar inexorablemente condenado al fracaso. Una vez permaneció sentado 62 horas seguidas —desde las ocho del miércoles por la mañana hasta las diez del viernes por la noche— delante de un puzzle incompleto que representaba la playa de Elsenor: franja gris entre un mar gris y un cielo gris.

Otra vez, en mil novecientos setenta, juntó en las tres primeras horas más de las dos terceras partes del puzzle de la quincena: la pequeña estación balnearia de Rippleson, en Florida. Luego, durante las dos semanas siguientes intentó acabarlo en vano: tenía ante él un trocito de playa casi desierta, con un restaurante a un extremo del paseo y unos peñascos de granito al otro; a lo lejos, a la izquierda, tres pescadores cargaban una chalupa con hilos pardos de varec; en el centro, una mujer de cierta edad vestida con un traje de lunares y tocada con un sombrero de gendarme de papel hacía media sentada sobre los guijarros; a su lado, echada boca abajo sobre una estera de fibras vegetales, una niña pequeña con un collar de pechinas comía plátanos secos: en la extremidad derecha un mozo de baños, vestido con un viejo battledress, iba recogiendo quitasoles y tumbonas; completamente al fondo, una vela de forma trapezoidal y unos islotes quebraban la línea del horizonte. Faltaban algunas ondulaciones de olas y un trozo de cielo encrespado de nubecillas: doscientas piezas de un mismo azul con minúsculas varia-

ciones blancas cada una de las cuales le exigió antes de encontrar su sitio más de dos horas de trabajo.

Fue una de las pocas veces en las que no le bastaron dos semanas para acabar un puzzle. Por lo general, entre embriagueces y abatimientos, exaltaciones y desesperanzas, febriles esperas y efímeras certezas el puzzle quedaba completo en el plazo previsto, encaminándose hacia aquel final ineluctable en el que, resueltos todos los problemas, ya no había más que una acuarela decente, de una realización siempre algo escolar, que representaba un puerto marítimo. A medida que lo había satisfecho, en la frustración o en el entusiasmo, se había extinguido su deseo, no dejándole más salida que abrir una nueva caja negra.

[...]

B/T—7

[...]

Sería fastidioso elaborar la lista de fallos y contradicciones que fueron poniéndose de manifiesto en el proyecto de Bartlebooth. Si, para acabar, como veremos ya muy pronto, el programa que se había fijado sucumbió bajo el ataque resuelto de Beyssandre y bajo el de Gaspard Winckler, mucho más secreto y sutil, más bien hay que imputar su fracaso a la propia incapacidad en que se vio entonces Bartlebooth de responder a dichos ataques.

No se trata ahora de aquellos fallos menores que nunca pusieron en peligro el sistema que Bartlebooth había querido construir, aun cuando acentuaran a veces su aspecto exasperante y demasiado rígidamente tiránico. Por ejemplo, cuando decidió que pintaría quinientas acuarelas en veinte años, eligió esta cantidad porque formaba un número redondo; más hubiera valido escoger cuatrocientas ochenta, lo que habría dado dos acuarelas mensuales, o, a lo sumo, quinientas veinte, o sea una cada dos semanas. Pero para llegar exactamente a las quinientas acuarelas se vio obligado a veces a pintar dos al mes, excepto un mes en el que pintaba tres, o una cada dos semanas y cuarto aproximadamente. Eso, sumado a las contingencias de los viajes, comprometió minúsculamente el desarrollo temporal del programa: de hecho, Gaspard Winckler recibió una acuarela cada quince días aproximadamente, pues en el detalle pudieron darse variaciones de unos días y a veces hasta de unas semanas; una vez más, eso no afectaba a la organización general de la tarea que Bartlebooth se había impuesto, así como tampoco la comprometieron los pequeños retrasos que sufrió a veces en la reconstrucción de los puzzles y que hicieron que muchas veces las acuarelas, cuando fueron «borradas» en los lugares mismos en que habían sido pintadas, no lo fueran exactamente veinte años después, sino más o menos veinte años después, veinte años y algunos días después.

Si se puede hablar de un fracaso global, no fue por culpa de esos pequeños desajustes, sino porque, realmente, concretamente, Bartlebooth no consiguió llevar a cabo su intento respetando las reglas que se había impuesto: quería que el proyecto entero se encerrara sobre sí mismo, sin dejar rastro, como un mar de aceite sobre un hombre que se ahoga, quería que nada, absolutamente nada subsistiera de él, que no saliera de él más que el vacío, la blancura inmaculada de la nada, la perfección gratuita de la inutilidad, pero, si bien pintó quinientas marinas en veinte años y si bien todas aquellas marinas fueron recortadas por Winckler en puzzles de setecientas cincuenta piezas cada uno, no todos los puzzles fueron reconstruidos y no todos los puzzles reconstruidos fueron destruidos en el lugar mismo en que, veinte años atrás, habían sido pintadas las acuarelas.

Es difícil decir si el proyecto era realizable, si se podía llevar a cabo su realización sin hacer que se viniera abajo tarde o temprano con el peso de sus contradicciones internas o por efecto del simple desgaste de sus elementos constitutivos. Y aunque Bartlebooth no hubiese perdido la vista, quizá no hubiera podido concluir nunca aquella aventura implacable a la que había decidido dedicar su vida.

Fue en los últimos meses de mil novecientos setenta y dos cuando se dio cuenta de que se estaba quedando ciego. Había empezado unas semanas antes con jaquecas, tortícolis y trastornos visuales que hacían que, después de trabajar toda una jornada con sus puzzles, tuviera la sensación de que se le enturbiaba la vista, de que el contorno de las cosas se nimbaba con una niebla imprecisa. Al principio le bastaba con echarse unos minutos a oscuras para que se le pasase, pero pronto se agravaron los trastornos, se hicieron más frecuentes y más intensos y hasta en la penumbra le parecía que los objetos se desdoblaban, como si hubiera estado perpetuamente borracho.

Los médicos a quienes consultó le diagnosticaron una doble catarata de la que lo operaron con éxito. Le pusieron unos gruesos cristales de contacto y le prohibieron, naturalmente, que se cansara la vista. Para ellos eso quería decir leer sólo los grandes titulares de los periódicos, no conducir de noche, no ver demasiado tiempo la televisión. Ni les pasó por las mientes que Bartlebooth pudiera pensar un solo instante en empezar un puzzle. Pero al cabo de un mes, se sentó de nuevo a la mesa y se dispuso a recuperar el tiempo perdido.

Los trastornos se reprodujeron muy pronto. Esta vez, Bartlebooth creía ver una mosca que revoloteaba sin cesar en algún sitio junto a su ojo izquierdo y se sorprendía a cada momento queriendo levantar la mano para espantársela. Luego empezó a disminuir su campo visual para no ser al fin más que una estrecha ranura que dejaba pasar una luz glauca, como una puerta entreabierta en la oscuridad.

Los medicos a los que llamó movieron negativa-

mente la cabeza. Unos hablaron de amaurosis, otros de retina pigmentaria. Tanto en uno como en otro caso ya no podían hacer nada y la evolución hacia la ceguera era inexorable.

Hacía dieciocho años que Bartlebooth cogía en sus manos las pequeñas piezas de los puzzles y el tacto tenía para él un papel casi tan grande como la vista. Se dio cuenta con una especie de embriaguez de que podría continuar su trabajo: sería como si desde entonces estuviera obligado a reconstruir acuarelas incoloras. De hecho, en aquella época aún llegaba a diferenciar las formas. Cuando, a principios de 1975, empezó a no percibir ya sino unos resplandores impalpables que temblaban en unas lejanías movedizas, decidió recurrir a la ayuda de otro que reuniera junto con él las piezas del puzzle iniciado según sus colores dominantes, sus matices y sus formas. Winckler había muerto y de todos modos seguramente se habría negado, Smautf y Valène eran demasiado viejos y las pruebas que hizo con Kléber y con Hélène no lo satisficieron. Por último se dirigió a Véronique Altamont porque se había enterado por Smautf, que lo sabía por la señora Nochère, de que estudiaba acuarela y era aficionada a hacer puzzles. Desde entonces, casi todos los días, pasa la joven una hora o dos con el viejo inglés y le hace tocar uno por uno los trozos de madera describiéndole con su vocecita sus imperceptibles variaciones de colores.

[...]

B/T—8

[...]

A comienzos de abril de 1974, Bartlebooth recibió la primera carta de Beyssandre. En aquella época ya sólo podía leer los titulares de los periódicos y se la leyó Smautf. El crítico contaba detalladamente su historia y cómo había llegado a escoger para aquellas acuarelas fragmentadas en otros tantos puzzles un destino de obras de arte que su autor les negaba: mientras los artistas del mundo entero y sus marchantes soñaban desde hacía meses con incorporar uno de sus productos a la fabulosa colección de las Marvel Houses, sería al único hombre que no quería enseñar ni conservar su obra a quien propondría comprarle lo que quedara de ella por diez millones de dólares.

Bartlebooth le pidió a Smautf que rompiera la carta, que devolviera sin abrirlas las que eventualmente fueran llegando y que despidiera a su autor si por casualidad llegara a presentarse.

Durante tres meses, Beyssandre escribió, telefoneó y llamó a la puerta para nada. Y luego, el once de julio, hizo una visita a Smautf en su cuarto y le encargó que avisara a su señor de que le declaraba la guerra: si, para Bartlebooth, el arte consistía en destruir las obras que había concebido, para él, Beyssandre, consistiría en preservar a toda costa una o varias de aquellas obras y ¡ay del inglés como intentara impedírselo!

Bartlebooth conocía bastante, aunque sólo fuera por haberlos experimentado en su propia persona, los estragos que puede causar la pasión en los individuos más sensatos, para saber que el crítico no hablaba ciertamente a la ligera. La primera precaución debió ser la de evitar todo riesgo para las acuarelas reconstruidas y renunciar, con este fin, a seguir destruyéndolas en los sitios mismos en que fueron pintadas antaño. Pero eso sería no conocer a Bartlebooth: provocado, aceptaría la provocación, y, como hasta entonces, seguirían transportándose las acuarelas a su lugar de origen para recobrar en él la blancura de su nada primera.

Esta fase última del gran proyecto se había cumplido siempre de modo mucho menos protocolario que las etapas que la habían precedido. Durante los primeros años fue a menudo Bartlebooth mismo quien, entre tren y tren o entre avión y avión, procedía a aquella operación; un poco más tarde se encargó Smautf de hacerlo; y a medida que los lugares empezaron a hacerse cada vez más lejanos, se adoptó la costumbre de enviar las acuarelas a los corresponsales con los que Bartlebooth había entrado en relación en la época o a los que los habían sustituido entre tanto; cada acuarela iba acompañada de un frasco de disolvente especial, de un plano detallado que indicaba con precisión dónde debía hacerse la cosa, de una nota explicativa y de una carta firmada por Bartlebooth en la que se rogaba al corresponsal se sirviera proceder a la destrucción de la acuarela adjunta, siguiendo las indicaciones expuestas en la nota explicativa, y, concluida la operación, remitirle la hoja de papel otra vez virgen. Hasta la fecha la operación se había desarrollado tal como estaba previsto y Bartlebooth había recibido, diez o quince días más tarde, su hoja blanca, y nunca había pensado que alguien pudiera simular sólo que destruía la acuarela y enviarle una hoja diferente; quiso asegurarse de ello y mandó comprobar que todas aquellas hojas —fabricadas especialmente para él— llevaban su filigrana y las huellas ínfimas del recortado de Winckler.

Para hacer frente al ataque de Beyssandre, Bartlebooth consideró varias soluciones. La más eficaz habría sido ciertamente confiar la destrucción de las acuarelas a un hombre de confianza y hacerlo escoltar por guardaespaldas. Pero ¿dónde encontrar un hombre de confianza, frente al poder casi ilimitado de que disponía el crítico? Bartlebooth sólo estaba seguro de Smautf y Smautf era demasiado viejo; además el multimillonario, que, para asegurar el éxito de su proyecto, llevaba cincuenta años abandonando poco a poco su patrimonio a sus hombres de negocios, ni siquiera tendría los medios necesarios para proporcionar una protección tan costosa a su viejo criado.

Después de vacilar mucho tiempo, Bartlebooth quiso ver a Rorschash. Nadie sabe cómo logró obtener su ayuda; en cualquier caso, por mediación del productor pudo confiar a unos operadores de televisión que iban a rodar al océano Índico, al mar Rojo o al golfo Pérsico la misión de destruir las acuarelas con el protocolo habitual y filmar su destrucción.

Durante varios meses funcionó este sistema sin demasiados tropiezos. El operador, la víspera de su viaje, recibía la acuarela que había que destruir así como una caja precintada que contenía ciento veinte metros de película inversible, cuyo revelado daría una copia original, sin tener que pasar por un intermediario negativo. Smautf y Kléber iban al aeropuerto a esperar el regreso del cameraman que les entregaba la acuarela de nuevo blanca y la película impresionada, que llevaban en el acto a un laboratorio. Aquella misma noche o, como mucho, a la mañana siguiente Bartlebooth podía visionar la película en un proyector de 16 mm instalado en la antesala. Después la mandaba quemar.

Diversos incidentes que difícilmente podían pasar por coincidencias demostraron, sin embargo, que Beyssandre no abandonaba la partida. Fue él, sin duda alguna, quien organizó el robo en el piso de Robert Cravennat, el auxiliar de laboratorio que, desde el accidente de Morellet en 1960, se encargaba de la reacuarelización de los puzzles, y el conato de incendio criminal que estuvo a punto de destrozar el taller de Guyomard. Bartlebooth, cuya vista disminuía cada día más, iba cada vez más atrasado, y Cravennat no tenía ningún puzzle en su casa aquella quincena; en cuanto a Guyomard, apagó él mismo el foco del incendio —unos trapos empapados en petróleo— antes de que los que lo habían encendido pudieran aprovecharse de él para robar la acuarela que acababa de recibir.

Pero eso no bastaba para desanimar a Beyssandre, y, hará algo menos de dos meses, el veinticinco de abril de 1975, la misma semana en que Bartlebooth perdió definitivamente la vista, acabó por ocurrir lo inevitable: el equipo de reporteros que había ido a Turquía, y cuyo cameraman debía trasladarse a Trebisonda para proceder a la destrucción de la cuadracentésima trigésima octava acuarela de Bartlebooth (el inglés llevaba entonces dieciséis meses de retraso respecto de su programa), no regresó; se supo dos días después que los cuatro hombres habían muerto en un inexplicable accidente de circulación.

Bartlebooth decidió renunciar a sus destrucciones rituales; los puzzles que acabara de allí en adelante no se volverían a pegar, a desprender de su soporte de madera y a sumergir en un disolvente del que saldría la hoja de papel totalmente blanca, sino que simplemente se volverían a colocar en la caja negra de la señora Hourcade y se arrojarían a un incinerador. Esta decisión fue a un tiempo tardía e inútil, pues Bartlebooth no había de acabar nunca el puzzle que empezaba aquella semana.

Algunos días después, Smautf leyó en un diario que Marvel Houses International, filial de Marvel Houses Incorporated y de International Hostellerie, hacía suspensión de pagos. Nuevos cálculos habían demostrado que, habida cuenta del aumento en los costes de construcción, la amortización de los veinticuatro parques culturales exigiría no cuatro años y ocho meses, ni cinco años y tres meses, sino seis años y dos meses; los principales socios comanditarios, asustados, habían retirado sus fondos para invertirlos en un gigantesco proyecto de remolque de icebergs. El programa de las Marvel Houses quedaba suspendido *sine die*. De Beyssandre nadie tuvo más noticias.

[...]

B/T—9

El despacho de Bartlebooth es una habitación rectangular con las paredes cubiertas de estanterías de madera oscura; la mayor parte de ellas están ahora vacías, pero quedan aún 61 cajas negras, idénticamente cerradas con cintas grises lacradas, reunidas en los tres últimos estantes de la pared del fondo, a la derecha de la puerta acolchada que da al gran recibidor y de cuyo marco hace años y años que cuelga una marioneta india de gruesa cabeza de madera que, con sus grandes ojos rasgados, parece velar sobre este recinto austero y neutro como un guardián enigmático y casi inquietante.

En el centro de la estancia, una lámpara escialítica, suspendida mediante un completo juego de cables y poleas que reparten su masa enorme por toda la superficie del techo, ilumina con su luz infalible una gran mesa cuadrada, cubierta con un paño negro, en cuyo centro se extiende un puzzle casi acabado. Representa un pequeño puerto de los Dardanelos cerca de la desembocadura de aquel río que los antiguos llamaban Maiandros, el Meandro.

La costa es una franja de arena, cretácica, árida, poblada de retamas espaciadas y árboles enanos; en primer término, a la izquierda, se abre una cala llena a rebosar de decenas y decenas de barcas de casco negro cuyos delgados palos se entrecruzan en una red inextricable de líneas verticales y oblicuas. Detrás, como otras tantas manchas de color, se escalonan por las laderas de unas lomas poco abruptas viñas, viveros, amarillos campos de mostaza, negros jardines de magnolios, rojas canteras de piedra. Más allá, en toda la parte derecha de la acuarela, ya muy tierra adentro, aparecen, con precisión sorprendente, las ruinas de una ciudad antigua: milagrosamente conservado durante siglos y siglos bajo las capas de aluviones acarreados por el río sinuoso, el enlosado de mármol y piedra de calles, moradas y templos, recién sacado a la luz del día, dibuja en el suelo mismo algo así como las huellas dactilares exactas de la ciudad: es un entrecruzamiento de callejas

extremadamente angostas, un plano a escala natural de un laberinto modélico hecho de callejones sin salida, patinillos, encrucijadas y atajos que ciñen los vestigios de una acrópolis vasta y suntuosa bordeada de restos de columnas, pórticos derrumbados, escaleras abiertas que suben a azoteas hundidas, como si, en el corazón de aquel dédalo ya casi fosilizado, se hubiera querido disimular adrede aquella explanada insospechable, a imagen de esos palacios de los cuentos orientales a los que se lleva de noche a un personaje que, conducido de nuevo a su casa antes del amanecer, no habrá de hallar nunca la mansión mágica, a la que acaba creyendo que fue sólo en sueños. Un cielo violento, crepuscular, cruzado por nubes de un rojo oscuro, domina aquel paisaje inmóvil y achatado del que parece haberse expulsado toda forma de vida.

Bartlebooth está sentado delante de la mesa, en el sillón de su tío abuelo Sherwood, un sillón Napoleón III, basculante y giratorio, de caoba y piel color vino tinto. A su derecha, en la cubierta de un mueblecito de cajones, una bandeja lacada de color verde oscuro contiene una tetera de porcelana llena de grietas, una taza con un platillo, una jarrita de leche, una huevera de plata con un huevo intacto y una servilleta blanca atada a un servilletero de forma atormentada, cuyo diseño se atribuye a Gaudí para el refectorio del Colegio de Santa Teresa; a su izquierda, en la librería giratoria junto a la que James Sherwood se fotografió antaño, se amontonan en desorden libros y objetos diversos: el gran *Atlas* de Berghaus, el *Diccionario de Geografía* de Meissas y Michelot, una fotografía que representa a Bartlebooth, cuando tenía unos treinta años, haciendo alpinismo en Suiza, con gafas de glaciar ventiladas, alpenstock, guantes y gorro de lana calado hasta las orejas, una novela policiaca titulada *Dog Days*, un espejo octogonal de marco incrustado de nácar, un rompecabezas chino de madera que tiene la forma de un dodecaedro de caras estrelladas, *La montana mágica*, editada en dos tomos encuadernados en fina tela gris, con los títulos impresos en oro sobre etiquetas negras, un pomo de bastón con secreto que muestra un reloj con engaste de brillantes, un retrato muy pequeño de cuerpo entero de un hombre del Renacimiento con cara afilada, sombrero de anchas alas y largo manto de pieles, una bola de billar de marfil, algunos tomos sueltos de una gran edición en inglés de las obras de Walter Scott, con magníficas encuadernaciones marcadas con el escudo del clan de los Chisholm, y dos estampas de Épinal que representan, una a Napoleón I visitando en 1806 la manufactura de Oberkampf y arrancándose del pecho su propia cruz de la Legión de Honor para clavarla en el del hilador, la otra una versión poco escrupulosa de *El telegrama de Ems* en la que el artista, reuniendo en un mismo decorado, contrariamente a toda verosimilitud, a los principales protagonistas del suceso, muestra a Bismarck, con los dogos echados a sus pies, rompiendo a tijeretazos el mensaje que le ha entregado el consejero Abeken, mientras en el otro extremo de la estancia el emperador Guillermo I, con una sonrisa insolente en los labios, significa al embajador Benedetti, que baja la cabeza ante la afrenta, que da por concluida la audiencia que le había concedido.

Bartlebooth está sentado frente a su puzzle. Es un anciano flaco, casi descarnado, de cráneo calvo, tez cerosa, mirar apagado; viste bata de lana de un azul desvaído ceñida en el talle con un cordón gris. Sus pies, calzados con chinelas de cabritilla, se apoyan en una alfombra de seda de bordes desflecados; con la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la boca entreabierta, agarra con la mano derecha el brazo de la butaca mientras la izquierda, apoyada sobre la mesa en una postura poco natural, casi al límite de la contorsión, mantiene entre el pulgar y el índice la última pieza del puzzle.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y falta poco para las ocho de la tarde. La señora Berger de vuelta del dispensario prepara la cena y el gato Poker Dice dormita sobre un cubrecama de peluche azul celeste; la señora Altamont se maquilla delante de su marido que acaba de llegar de Ginebra; los Réol acaban ahora mismo de cenar y Olivia Norvell se dispone a emprender su cinquagésima sexta vuelta al mundo, Kléber hace un solitario y Hélène cose la manga derecha de la chaqueta de Smautf, y Véronique Altamont mira una fotografía antigua de su madre, y la señora Trévins le enseña a la señora Moreau una postal que viene del pueblo natal de ambas.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y pronto serán las ocho de la tarde. En su cocina Cinoc abre una lata de pilchards en escabeche mientras consulta sus fichas de palabras muertas; el doctor Dinteville termina de examinar a una paciente vieja; sobre la mesa de despacho abandonada de Cyril Altamont dos maîtres d'hôtel extienden un mantel blanco; en el pasillo de la puerta de servicio cinco repartidores se cruzan con una señora que anda en busca de su gato; Isabelle Gratiolet levanta un frágil castillo de naipes junto a su padre que está consultando un tratado de anatomía humana.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y son cerca de las ocho de la tarde. La señorita Crespi está durmiendo; en el salón del doctor Dinteville esperan todavía dos clientes; la portera en su cuchitril está cambiando dos fusibles que regulan las luces del portal; un empleado del gas y un obrero inspeccionan la instalación de la calefacción central; en su altillo, en lo más alto de la casa, Hutting está trabajando en el retrato de un hombre de negocios japonés; un gato todo blanco con ojos de color diferente duerme en el cuarto de Smautf; Jane Sutton relee una carta que

aguardaba con impaciencia y la señora Orlowska está limpiando la araña de cobre de su habitación diminuta.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y son casi las ocho de la tarde. Joseph Nieto y Ethel Rogers se preparan para bajar al piso de los Altamont; en las escaleras, unos mozos han venido a llevarse los baúles de Olivia Norvell, y una empleada de una agencia inmobiliaria ha venido a visitar tarde el piso que ocupó Gaspard Winckler, y Hermann Fugger sale, descontento, del piso de los Altamont, y dos representantes vestidos de idéntico modo se cruzan en el rellano del cuarto piso, y el nieto del afinador ciego espera a su abuelo en las escaleras leyendo las aventuras de Carel van Loorens, y Gilbert Berger baja el cubo de la basura preguntándose cómo va a solucionar el embrollado enigma de su novela por entregas; en el portal Ursula Sobieski está buscando el nombre de Bartlebooth en la lista de inquilinos, y Gertrude, que ha venido a hacer una visita a su antigua señora, se para un momento a saludar a la señora Albin y la asistenta de la señora de Beaumont; arriba de todo los Plassaert están haciendo sus cuentas y su hijo vuelve a clasificar otra vez su colección de secantes ilustrados, y Geneviève Foulerot está tomando un baño antes de bajar a la portería a buscar a su niño, y «Hortense» escucha música con los cascos mientras llegan los Marquiseaux, y la señora Marcia en su habitación está abriendo un tarro de pepinillos a la rusa, y Béatrice Breidel invita a sus compañeras de clase, y su hermana Anne prueba otra de sus dietas para adelgazar.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y dentro de un instante serán las ocho de la tarde; los obreros que están arreglando el antiguo cuarto de Morellet han concluido la jornada; la señora de Beaumont se ha echado a descansar en su cama antes de cenar; Léon Marcia se acuerda de la conferencia que Jean Richepin fue a dar a su sanatorio; en el salón de la señora Moreau dos gatitos, ahítos, están profundamente dormidos.

Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W.

La calle Vilin*

1. *Jueves, 27 de febrero de 1969, a eso de las 4 de la tarde*

La calle Vilin comienza a la altura del n.º 29 de la calle de Couronnes, enfrente de unos edificios nuevos, pisos recientes que sin embargo tienen ya algo de viejos.

A la derecha (pares), un edificio de tres caras: una fachada a la calle Vilin, otra a la calle Couronnes y la tercera, estrecha, en el débil ángulo formado por las dos calles; en la planta baja, un café-restaurante con escaparate azul cielo y adornos amarillos.

A la izquierda (impares), el n.º 1 ha sido revocado recientemente. Era, me han dicho, la casa en que vivían los padres de mi madre. En la entrada minúscula ya no queda un buzón. En el bajo, un comercio de muebles en otro tiempo (la marca de las letras MEUBLES todavía se ve), reconvertido quizá en mercería a juzgar por los artículos del escaparate. El comercio está cerrado y con las luces apagadas.

Del n.º 2 llega una música de jazz, de revival (¿Sidney Bechet? o más bien, Maxim Saury).

En el lado impar: una droguería / el edificio n.º 3, recientemente revocado / Confección Sombrerería «AU BON TRAVAIL» / «LAITERIE PARISIENNE».

A partir del n.º 3, los edificios dejan de estar revocados.

En el 5, una tintorería «Au Docteur du Vêtement», luego BESNARD Confección.

Enfrente, en el 4: botonero.

En el 7, cartel de metal recortado: POMPES / En la fachada Pompes Couppez et / Chapuis: el comercio tiene pinta de estar cerrado desde hace tiempo.

Luego, siempre en el lado de los pares, una tiendecita no identificable.

En el 9, Restaurante-Bar Marcel.

En el 6, Fontanería Sanitaria.

En el 6, Peluquería Soprani.

En el 9 y 11, dos tiendas cerradas.

En el 11, Lavandería Vilin.

Una tapia de hormigón, después del 11, hace esquina con la calle Julien Lacroix.

En el 10, Pulimentado de pieles de imitación.

En el 10, una antigua papelería mercería.

* De *L'Humanité* (11-XI-1971)

En el 12, haciendo esquina: H. Selibter, Pantalones de todo tipo.

Hay coches a lo largo casi de toda la acera impar.

La cuesta sigue siendo prácticamente la misma (bastante pronunciada) en toda la calle. La calle está pavimentada. La calle Julien Lacroix la cruza aproximadamente por el medio de su primera —y más larga— parte.

En la intersección (lados pares de ambas calles), una casa en reparación con un balcón de hierro forjado en el primero y la mención, repetida dos veces.

ATENCIÓN ESCALERA

No hay rastro de escalera; después se comprende que se trata de escaleras que terminan la calle: para un coche, la calle Vilin se convierte en un *impasse* a partir de la calle Julien Lacroix.

En la intersección (lado impar de la calle Vilin, lado par de la otra), una tienda de alimentación concesionaria de los Vinos Préfontaines (a juzgar por un cartel encima de la puerta) y de los Vinos del Postillon (según reza en el toldo).

En el 19, una casa alargada de un solo piso.

En el 16, una tienda cerrada que habría podido ser una carnicería.

En el 18, un hotel flanqueado por una cafetería: Hotel de Constantine.

En el 22, un viejo café, cerrado, sin luz: se puede distinguir un gran cristal ovalado al fondo. Encima, en el segundo piso, un balcón alargado de hierro forjado, ropa secándose. Sobre la puerta del café, un rótulo:

LA CASA CIERRA LOS DOMINGOS

En el 24 (es la casa donde viví):

Primero un edificio de un piso, con, en el bajo, una puerta (condenada); alrededor, marcas de pintura y encima, no borrada del todo, la inscripción

PELUQUERÍA DE SEÑORAS

Luego un edificio bajo con una puerta que da a un patio alargado pavimentado con algunas cosas destartaladas (escaleras de dos o tres escalones). A la derecha, un edificio alargado de un piso (que antes daba a la calle por la puerta clausurada del salón de peluquería) con una doble escalinata de hormigón (aquí es donde vivíamos; el salón de peluquería era de mi madre).

En el fondo, un edificio informe. A la izquierda, una especie de madrigueras.

No he vuelto.

Un anciano que venía del fondo ha bajado los tres escalones que llevaban a «nuestra» vivienda. Otro anciano ha entrado con un pesado fardo (¿de ropa?) a la espalda. Luego, finalmente, una niña.

En el 25, enfrente, una casa con doble porche que da a un patio largo y sombrío y una tienda que parece cerrada pero de donde emana un ruido regular: como martillazos, pero más «mecánico» y más fuerte: a través de un cristal sucio se puede identificar una máquina de coser, pero a ningún artesano.

En el 27, una tienda cerrada, «La Maison du Taleth», con, todavía visibles, signos hebraicos y las palabras MOHEL, CHOET, LIBRERÍA PAPELERÍA, ARTÍCULOS DE CULTO, JUGUETES sobre una fachada un poco deslavazada.

En el emplazamiento del 29, una tapia de morrillos de un blanco reciente. Restos de habitaciones con papel pintado amarillo o amarillento son visibles en el flanco del 31.

El 31 es una casa clausurada. Las ventanas de los dos primeros pisos están tapiadas. Todavía quedan cortinas en el tercero. En el bajo una tienda desahuciada

ENERGÍA ILUMINACIÓN

A. MARTIN

BOBINADO MOTOR

INSTALACIÓN GENERAL PARA INDUSTRIAS

En el 33, un inmueble clausurado.

La calle forma entonces, hacia la derecha, un ángulo de alrededor de 30 grados. En el lado de los pares, la calle se para en el n.º 38; seguidamente hay una chabola de ladrillos rojos, luego una escalera que llega desde el pasaje Julien Lacroix, el cual arranca también, pero un poco más abajo que la calle Vilin, de la calle de Couronnes. Luego un gran solar, lleno de guijarros y hierbas peladas.

En el lado impar, la calle forma, a la altura del n.º 49, por la izquierda, un segundo ángulo, igualmente de 30 grados más o menos: esto da a la calle forma de una S muy alargada (como en las siglas 44).

En el lado impar, la calle se termina a la altura de los números 53-55 con una escalera, o mejor con tres escaleras que esbozan también una doble sinuosidad (no tanto la forma de una S sino la de un signo de interrogación al revés).

El 49 es una gran casa amarilla con un segundo piso abuhardillado de zinc. Dos ventanas en el primero. En una (la de la izquierda mía), una anciana que me mira. En el bajo, había (¿en otro tiempo?) una «EMPRESA DE ALBAÑILERÍA».

En el 47, una casa clausurada con restos de pintura roja en las paredes. En el 45, una tienda cerrada y un inmueble de tres pisos que fue el

HOTEL DU MONT-BLANC
Habitaciones y Gabinetes Amueblados

En el 34, un antiguo Vinos y Licores.

Ventanas ciegas por doquier.

En el 53-55, hay un Vinos & Carbones «AU REPOS DE LA MONTAGNE»: el inmueble se ha rajado por medio, de arriba abajo, el 5-IV-68 (son las fechas inscritas en el yeso-test). Han tapiado las tres puertas con las tres ventanas en el primero.

Subiendo por las escaleras se llega a una pequeña encrucijada que da a la calle Piat a la izquierda, a la calle de Envierges enfrente, a la calle del Transvaal a la derecha. En el cruce de la calle de Envierges y de la calle del Transvaal hay una pequeña panadería ocre. A lo largo de la balaustrada de la escalera, junto a una farola hay un velomotor abigarrado de colores vivos que imitan una piel de fiera salvaje. Dos argelinos están acodados un momento. Dos negros suben por las escaleras. A pesar del tiempo más bien nublado, puede descubrirse una vista bastante amplia: iglesias, altos inmuebles nuevos, ¿el Panteón?

En el solar, dos niños se baten en duelo con espadas-varillas.

A las siete de la tarde, he vuelto a pasar, casi corriendo, para ver qué aspecto tenía la calle Vilin al caer la noche. Hay muy pocas ventanas con luz —apenas dos por edificio— en la parte de arriba de la calle, pero al comienzo hay más. El viejo café del 22 tenía luz, estaba lleno de argelinos. También es un hotel (he visto un rótulo «Precio de Habitaciones».

Varios comercios que había creído definitivamente cerrados tienen las luces encendidas.

2. *Jueves, 25 de junio de 1970, a eso de las cuatro de la tarde*

Instalación del mercado del bulevar de Belleville. Trabajos de los servicios municipales hasta la calle Couronnes. Inmueble en construcción en la esquina de la calle J.-P. Timbaud. Toda una manzana de casas destruida en la esquina de la calle Couronnes. Un poco más lejos en el bulevar, autobuses de las CRS (incidentes recientes entre judíos y árabes).

La calle Vilin es dirección prohibida; no se puede subir. Los coches están aparcados en el lado impar.

El 1 y el 3 están revocados. En el 1, hay un comercio de alimentación cerrado y una mercería abierta todavía. En el segundo piso, un hombre está en la ventana.

En el 3, una droguería y una sombrerería. La dependienta de la droguería me toma por un funcionario:

—Entonces, ¿viene a derribar?

En el 2, un café-restaurante; en el 4, un botonero. Trabajos de servicios municipales: instalación de gas de Lacq.

En el 5, Laiterie Parisienne, Au Docteur de Vêtement, Tintorería Reparaciones. Besnard Confección.

Se oye música árabe proveniente de arriba.

En el 6, Fontanería Sanitaria. Peluquería A. Soprani, Nocturne le Jeudi (el comercio parece totalmente remozado).

En el 7, Pompas COUPPEZ (cerrado): dos pisos de cada tres están clausurados. Otro comercio cerrado. Un pequeño anuncio con rotulador, todo borrado menos lo rojo: Vendo martes miércoles

El 8 es una casa de tres pisos, con dos mujeres en la ventana. En el 9, el restaurante-bar MARCEL y una tienda cerrada. En el 10, cerrado, Pulimentado de Pieles de Imitación y cerrada igualmente una papelería-mercería. En el 11, una tienda cerrada; en el 13, una lavandería con la fachada de un azul deslavazado. Un apartamento clausurado en el segundo piso. El 12 es un inmueble de cinco pisos. En el bajo, Selibter, Pantalones de todo tipo. En el 14, una casa clausurada y también en el 15 (cruce de la calle Julien Lacroix). En el 16, ¿una antigua carnicería? En el 17, una antigua tienda de alimentación se ha convertido en un bar-café (han pintado «BAR CAFÉ» en blanco sobre la puerta). En el 18: Hotel de Constantine Hotel Amueblado Café-Bar. El 19, el 21 y el 23 son casas de un piso, ruinosas; el 20 es una casa de cuatro pisos, ruinosa, el cuarto piso parece clausurado. En el 22, ¿un café-hotel? En el 24, en el patinillo, hay un gato en la carbonera. La inscripción PELUQUERÍA DE SEÑORAS todavía es visible. Carteles del PC. En el 25, una tienda cerrada. En el 26, un bajo clausurado. En el 27, una tienda cerrada. Luego, hasta el n.º 41, una empalizada de cemento. En el 30, una casa de dos pisos, parcialmente tapiada; una tienda de moda. En el 32, tiendas clausuradas (Vinos & Licores). El 34 está casi totalmente tapiado. Después del n.º 36 comienza el solar.

Del n.º 41 al 49, casi todos los inmuebles están tapiados; de entre ellos, en el n.º 45, el HOTEL DEL MONT-BLANC. En el n.º 49, una casa amarilla, antigua albañilería, hay una señora en la ventana del primero. El 51, el 53, el 55 son algunas supervivencias (À LA MONTAGNE, Vinos & Licores).

3. *Miércoles, 13 de enero de 1971*

Frío seco. Sol.

Encima de la puerta del n.º 1, hay un frontón triangular. La tienda de la izquierda, pintada de azul, con un toldo rojo rasgado colgante, está cerrada. La tienda de la derecha quizá vende suministros para sastres. En el n.º 3, una droguería y «Au bon accueil», Confección, Sombrerería. En el n.º 2, café-restaurante. En el n.º 4, botonero. En el n.º 5, Laiterie Parisienne y Au Docteur du Vêtement, Tintorería, Taller de planchado, Besnard, Confección. En el 7, un inmueble demolido, con una tapia sobre la que se anuncia *La Cause du Peuple*. En el 6, Fontanería Sanitaria y Peluquería. En el 9, un café restaurante bar: MARCEL'S, y una tienda cerrada. En el 11, una tienda cerrada y VILIN-LAVANDERÍA (en la esquina de la calle Julien Lacroix):

Por Expropiación
Cierre Definitivo
24 de Diciembre

En el 10, Pulimentado de Pieles de imitación y una papelería-mercería cerrada. En el 12, Pantalones de todo tipo. En el 14, una casa cerrada, en el 15, una casa demolida. En el 17, Bar Cavas; en el toldo: CHEZ HADDADI FARID; en la puerta:

Novo Otvoren
Jugoslovenski
Cafe-restoran
Kod Milene

La carnicería verde está cerrada, igual que otro comercio. En el n.º 18: HOTEL DE CONSTANTINE, café-bar; en el 22, un hotel-café; en el 19 y en el 21, ¿casas clausuradas? ¿en el 26? En el 24: peluquería de señoras (no el local en sí, solamente la marca del letrero pintado sobre el muro); en el patio del 24, unas viguetas de metal; enfrente unos obreros reparan un tejado (¿de un inmueble de la calle Couronnes?). Grúas a lo lejos.

25, 27: tiendas cerradas; a partir del 27: tapias. En el 28, una casa habitada todavía; en el 30, una tienda de modas con la inscripción MODAS en letra inglesa; en el 32: Vinos & Licores cerrado. El 34 y el 36 son unos cuchitriles. Del 36 sale una señora: vive aquí desde hace 36 años; sólo había venido para tres meses; se acuerda muy bien de la peluquería del 24:

—No estuvo aquí mucho tiempo.

El 41, el 43, el 45 (Hotel del Mont-Blanc), el 47 son inmuebles cerrados. Luego tapias.

Coches a lo largo de la calle. Algunos transeúntes.

En el 49, una señora tose en la ventana. El 51 es una casa clausurada. El 53-55 (Le Repos de la Montagne, vinos) está cerrado. Arriba del todo un solar. Un hangar con un rótulo nuevo:

APLICACIONES PLÁSTICAS

4. *Domingo, 5 de noviembre de 1972, a eso de las dos de la tarde*

El n.º 1 siempre está ahí. El 2, el 3: droguería y confección «Au bon accueil»; el 4: Botonero (cerrado); el 5: ¿lechería convertida en fontanería? El 6: peluquería. El 7 destruido. El 8, ¿el 9? El 10: pulimentado de pieles; el 11 destruido; el 12: Selibter, el 13 destruido; el 14: un inmueble destruido, una tienda todavía de pie; el 15 enteramente destruido. ¿El 16? El 17: bar-cavas. El 18: Hotel de Constantine. ¿19? ¿20? 21 destruido. 22: Hotel-café. ¿23? 24 todavía intacto, 25: una tienda cerrada; 26: ventanas tapiadas, 27 tapiado, 28, 30, 36 todavía de pie.

Un gato atigrado y un gato negro en el patio del 24.

Tras el 27, en el lado impar, nada. En el edificio del n.º 30, carteles de Johnny Halliday.

Arriba del todo: APLICACIONES PLÁSTICAS.

En el solar hay una obra de demolición.

Palomas, gatos, carcasas de coches.

Me he encontrado con un niño de 10 años; nació en el 16: se marcha a su país, Israel, dentro de ocho semanas.

5. *Jueves, 21 de noviembre de 1974, a eso de la una de la tarde*

Los pisos en la parte baja de la calle de Couronnes están terminados.

La zona inferior de la calle Vilin parece todavía un poco viva: montones de basura, ropa colgada en las ventanas.

El 1 todavía está intacto. En el n.º 7, hay un solar y una tapia; Besnard Confección, en el 5, está cerrado; en el 9, el restaurante bar MARCEL'S está cerrado; en el 6, hay un local (de peluquería) abierto y un local cerrado; en el 4, ¿un botonero?

En el cruce de la calle Vilin y de la calle Julien Lacroix, sólo sigue en pie Selibter, Pantalones; las otras tres esquinas están ocupadas, dos por solares, la otra por un inmueble totalmente tapiado.

El 18 y el 22 son cafés hoteles todavía en pie, como el 20 y el 24.

En el lado impar, el 21 lo están demoliendo (se ven bulldozers, excavadoras, semáforos), el 23 y el 25 están despanzurrados. No queda nada después del 25.

En el lugar del 26, un pequeño remolque acondicionado como cabaña. Carcasas de coches.

Montones de basura sin recoger (en la calle Julien Lacroix, soldados de reemplazo sustituyen a los basureros en huelga).

Un gorrión muerto en medio de la calzada.

En el 30, un cartelillo:

Boletín Municipal Oficial de la
ciudad de París
25-26-27 de agosto de 1974
Expropiación del 28 y 30
Creación de un espacio libre público en
París-20 distrito

Más allá del 30 nada. Tapias, solares donde los *casseurs* de coches están muy atareados. Propaganda electoral en las tapias.

6. *27 de septiembre de 1975, a eso de las dos de la mañana*

La casi totalidad del lado impar está cubierta de tapias de cemento. En una de ellas un *graffiti*:

TRABAJO = TORTURA

[Trad.: Jesús Camarero]

Intento de agotamiento de un lugar parisino

[...]

4

Fecha: 18 de octubre de 1974
Hora: 17,10 h
Lugar: Café de la Mairie
El quiosco de periódicos estaba cerrado; no he encontrado *Le Monde*; he efectuado un minúsculo circuito (calle Canettes, Four, Bonaparte): bellas ociosas invaden las tiendas de modas. En la calle Bonaparte he mirado algunos títulos de libros rebajados, algunos escaparates (mobiliario antiguo o moderno, libros antiguos, dibujos, grabados)
Hace frío, cada vez más, me parece
Estoy sentado en el Café de la Mairie, un poco retirado en relación a la terraza
Pasa un 86, está vacío
Pasa un 70, está lleno
Pasa de nuevo Jean-Paul Aron: tose
Un grupo de niños juega al balón delante de la iglesia
Pasa un 70 más bien vacío
Pasa un 63 casi lleno
(¿por qué contar los autobuses? sin duda porque son reconocibles y regulares: cortan el tiempo, dan ritmo al ruido de fondo; en última instancia son previsibles
El resto parece aleatorio, improbable, anárquico; los autobuses pasan porque deben pasar, pero nada obliga a que un coche dé marcha atrás, o a que un hombre tenga una bolsa marcada con una gran M de Monoprix, o a que un coche sea azul o verde manzana, o a que un cliente pida un café en lugar de una caña...)
Pasa un 96, está casi vacío
La P del parking y su flecha se iluminan. En los pisos del hotel de las finanzas son visibles ahora unos globos luminosos
Pasa un 70, está lleno
Las motocicletas y los velomotores encienden los faros
Los intermitentes se hacen visibles y más visibles aun las señales luminosas de los taxis, más brillantes cuando están libres
Pasa un 86 casi lleno
Pasa un 63 casi vacío
Pasa un 96 más bien lleno
Pasa un 87 más bien lleno
(aplicar a los autobuses la teoría de los vasos comunicantes...)
Son las 17,50 h
Un hormigonera roja y azul, un Pirineos taxis transportes
Pasa un 96, está lleno
Pasa un 86, está absolutamente vacío (sólo el chófer)
Pasa un 63 casi vacío
Pasa un papá empujando un cochecito
Modificaciones de la luz del día
Un 87 casi vacío, un 86 medio lleno
Los niños juegan bajo los pilares de la iglesia
Un bonito perro blanco con manchas negras
La luz de un edificio (¿el hotel Récamier?)
Un 96 casi vacío
Viento
Un 63 lleno, un 70 casi lleno, un 63 casi lleno
Un hombre entra en el café, se para delante de un cliente que enseguida se levanta y va a pagar su consumición; pero no tiene suelto y es el otro el que paga. Salen juntos
Un hombre quiere entrar en el café; pero empieza por tirar de la puerta en vez de empujarla
Fantasmatismos
Pasa un 70 lleno

(*cansancio*)

Pasa un 96 medio lleno
Pasan los huevos extra frescos NB
Son las seis menos cinco
De una camioneta azul un hombre ha sacado una carretilla y la ha cargado con diversos productos de manutención y la ha empujado por la calle Canettes.
Fuera prácticamente ya no se distinguen los rostros
Los colores se mezclan: gris escasamente iluminado
Manchas amarillas. Enrojecimientos
Pasa un 96 casi vacío
Pasa un coche de policía que gira delante del atrio de la iglesia
Pasa un 86 vacío, un 87 moderadamente lleno
Las campanas de Saint-Sulpice se ponen a tocar
Un 70 lleno, un 90 vacío, otro 96 aun más vacío
Paraguas abiertos
Los automóviles encienden los faros. Un 96 poco lleno, un 63 lleno
El viento parece soplar a ráfagas, pero pocos coches ponen a funcionar sus limpiaparabrisas
Las campanas de Saint-Sulpice dejan de tocar (¿eran las vísperas?)
Pasa un 63 casi vacío
La noche, el invierno: aspecto irreal de los que pasan
Un hombre que lleva alfombras
Mucha gente, muchas sombras, un 63 vacío; el suelo está reluciente, un 70 lleno, la lluvia parece arreciar
Son las seis y diez. Toques de claxon; comienzo de embotellamiento
A duras penas puedo ver la iglesia, en cambio veo casi todo el café (y a mí mismo escribiendo) reflejado en sus propios cristales
El embotellamiento se ha disuelto
Sólo los faros señalan el paso de los coches
Las farolas se encienden progresivamente
Muy al fondo (¿hotel Récamier?) hay ahora muchas

ventanas iluminadas
Pasa un 87 casi lleno
Pasa un hombre que lleva un marco
Pasa un hombre que lleva una tabla
Pasa un coche de policía con su luz giratoria en funcionamiento
Pasan un 98 vacío, un 70 lleno, un 87 vacío
Ciente que corre
Pasa un hombre que lleva una maqueta de arquitecto (¿es realmente una maqueta de arquitecto? Se parece a la idea que yo tengo de una maqueta de arquitecto; no veo qué otra cosa podría ser)
Pasa una hormigonera naranja, un 86 casi vacío, un 70 lleno, un 86 vacío
Sombras indistintas
Un 96 lleno
(quizá hasta hoy no había descubierto mi vocación: revisor de línea en la RATP)
Son las 18,45 h
Pasan koches [*N. de la T.*: en el original francés *ouatures*, escritura fonética de la palabra *voitures*]
Una camioneta amarilla de correos se para ante el buzón que un empleado de correos alivia de su doble contenido (París / Fuera de París, incluidas las afueras)
Sigue lloviendo
Bebo una genciana de Salers

[...]

[Trad.: Eva M.ª Manso]

*Un hombre que duerme**

[...]

Haga buen o mal tiempo, llueva o brille el sol, sople el viento en ráfagas o no haya hoja que se mueva en los árboles, ya sea que el alba apague las farolas o que el crepúsculo las alumbre, que estés perdido entre la muchedumbre o solo en una plaza desierta, sigues caminando, sigues deambulando.

Inventas recorridos complicados, plagados de prohibiciones que te obligan a dar largos rodeos. Vas a ver los monumentos. Cuentas las iglesias, las estatuas ecuestres, los urinarios, los restaurantes rusos. Vas a ver las grandes construcciones a lo largo de las riberas, cerca de las puertas de la ciudad, las calles despanzurradas como campos labrados, las canalizaciones, los edificios en demolición.

Regresas a tu cuartucho y te dejas caer sobre tu banco demasiado estrecho. Duermes con los ojos bien abiertos, como los idiotas. Cuentas, organizas las grietas del techo. La conjunción de sombras y manchas y las variaciones de acomodación y de orientación de tu mirada producen sin esfuerzo, lentamente, decenas de formas nacientes, organizaciones frágiles que sólo puedes asir durante un instante, fijándolas en un nombre: viña, virus, villa, villano, visaje, antes de que se disloquen y todo vuelva a comenzar: la aparición de un gesto, de un movimiento, de una silueta, esbozo de un signo vacío que dejas crecer, azar que se precisa: un ojo que te observa, un hombre que duerme, un remolino, ligero balanceo de veleros, pedazo de árbol, rama desintegrada, preservada, reencontrada, de cuyo interior emerge, constituyéndose punto por punto, otra vez el inicio de un rostro, apenas distinto del de hace un rato, más sombrío quizá, o más atento, rostro en suspenso en el cual buscas inútilmente las orejas, los ojos, el cuello, una frente, reteniendo, encontrando, para perderlas en seguida, únicamente la huella de una sonrisa ambigua, la sombra de una nariz que quizá prolonga la marca —infamante o gloriosa, ¿quién sabe?— de una cicatriz.

A menudo juegas a las cartas tú solo. Haces partidas de bridge, intentas resolver los problemas que cada semana aparecen en *Le Monde*, pero eres un jugador mediocre y a tus jugadas les falta elegancia: no dominas el *squeeze*, el descarte, los pases de mano. Un día concebiste una distribución excepcional en la que un equipo, sin tener más que dos triunfos entre sus dos manos, un as y un valet, lograba, contra cualquier defensa posible, un gran *slam*, gracias a un perfecto reparto de los fallos y los largos; pero, una vez resuelto ese problema, y en cuanto te diste cuenta de que el supuesto *slam* carecía absolutamente de interés, ya que era imposible anunciarlo y además jugarlo no requería ninguna astucia, ya no esperaste gran cosa del bridge.

Caíste entonces en los gozos hechiceros de los solitarios. Distribuyes sobre tu banco cuatro hileras de trece naipes, y retiras los cuatro ases. El juego consiste en ordenar los cuarenta y ocho naipes restantes utilizando los espacios que han quedado vacíos al eliminar los ases; si uno de los espacios es el primero de una hilera, tienes derecho a poner un dos; si se encuentra, digamos, después de un seis, puedes poner el siete del

* Trad. esp. de Eugenia Russek-Gérardin, Barcelona, Anagrama, 1990.

mismo palo, después de un siete, el ocho, después de un ocho el nueve, después de un valet la reina; si se encuentra después de un rey, no puedes poner nada y el espacio se pierde.

La suerte no juega casi ningún papel en este solitario. Puedes prever con mucha antelación el momento en el que tus cuatro espacios libres te harían encontrarte con un rey, y por lo tanto perder, si los jugaras en orden; pero, precisamente, puedes utilizar un espacio, luego otro, regresar al primero, pasar al tercero, al cuarto, y de nuevo al segundo. Sin embargo, ganas muy rara vez: siempre llega un momento en que el juego se bloquea, pues cuando la mitad o la tercera parte de los naipes están ya clasificados, no puedes ya llenar espacios sin descubrir invariablemente un rey. En principio, tienes derecho a otros dos intentos: basta con dejar en su lugar los naipes ya clasificados y redistribuir los otros después de haberlos barajado cuatro veces. Pero rara vez aprovechas esas dos oportunidades que se te ofrecen; en cuanto el juego parece comprometido, recoges todos los naipes, los barajas dos o tres veces, los distribuyes de nuevo para una nueva prueba.

Barajas los naipes, los distribuyes, retiras los cuatro ases, observas el juego. Comienzas un poco al azar, procurando solamente no descubrir demasiado pronto un rey. Poco a poco el juego se organiza, aparecen obligaciones, se presentan posibilidades: aquí, un naipe está ya en su lugar, ahí el desplazar uno solo te permitirá ordenar de golpe cinco, seis, allá un rey que te estorba no podrá moverse.

No ganas casi nunca. Haces trampa a veces, muy poco, rara vez, cada vez menos. Lo que te importa no es la victoria, pues qué significaría tu victoria, y si sólo se trata de tener a los dioses de tu lado, hay muchas maneras más fáciles de conseguir sus favores. Pero juegas cada vez más a menudo, cada vez más rato, a veces toda la tarde, o bien desde que te levantas, o bien hasta la mañana, y ni siquiera, ya ni siquiera, para pasar el rato.

En este juego hay algo que te fascina, incluso más, quizá, que los juegos del agua cerca de los puentes, más que los laberintos de los techos, o los filamentos ligeramente opacos que flotan lentamente en la superficie de tu córnea. Según la posición, según el instante, cada naipe adquiere una densidad casi conmovedora. Tú proteges, destruyes, construyes, combinas, urdes plan tras plan: ejercicio vacuo, peligro que nada sanciona, ordenamiento irrisorio: cuarenta y ocho naipes te encadenan a tu buhardilla y te encuentras casi feliz de que un diez esté en su lugar, de que un rey no pueda levantarse contra ti, o casi infeliz de que todos tus pacientes cálculos conduzcan todos al mismo resultado imposible. Como si esa estrategia solitaria y muda constituyera tu único camino, se hubiera convertido en tu razón de ser.

[...]

No estás muerto y no eres más sabio.

No has expuesto tus ojos a la quemadura del sol.

Los dos viejos actores de segunda no han venido por ti, no se han pegado a ti formando contigo un bloque tal que no se hubiera podido aplastar a uno de vosotros sin aniquilar a los otros dos.

Los volcanes misericordiosos no se han inclinado sobre ti.

¡Qué maravillosa invención es el hombre! Puede soplar en sus manos para calentarlas y soplar en su sopa para enfriarla. Puede coger con delicadeza, si no le da demasiado asco, cualquier coleóptero entre el pulgar y el índice. Puede cultivar vegetales y hacer con ellos sus alimentos, sus prendas de vestir, algunas drogas, o incluso los perfumes que servirán para disimular su olor desagradable. Puede forjar los metales y hacer cacerolas (cosa que no sabría hacer un mono).

¡Cuántas historias ejemplares exaltan tu grandeza, tu sufrimiento! ¡Cuántos Robinsón, Roquentin, Meursault, y Leverkühn! Las buenas vistas, las bellas imágenes, las mentiras: no es verdad. No has aprendido nada, no podrías dar testimonio. ¡No es verdad, no les creas, no creas a los mártires, a los héroes, a los aventureros!

Sólo los imbéciles hablan todavía sin reírse del Hombre, de la Bestia, del Caos. El más ridículo de los insectos invierte en sobrevivir la misma energía que le hizo falta a quién sabe qué aviador olvidado, víctima de los horarios absurdos que le imponía una Compañía a la que para colmo estaba orgulloso de pertenecer, para atravesar una montaña que estaba lejos de ser la más alta del planeta.

La rata en su laberinto, es capaz de verdaderas proezas: conectando adecuadamente las palancas que debe empujar para obtener su comida al teclado de un piano o de un órgano, se puede lograr que el animal ejecute de manera aceptable «Jesús, que mi alegría perdure» y nada impide pensar que lo hará con extremo placer.

Pero tú, pobre Dédalo, no tenías laberinto. Falso prisionero, tu puerta estaba abierta. Ningún guardia la vigilaba, ningún jefe de la guardia se encontraba al fondo de la galería, ningún Gran Inquisidor frente a la pequeña puerta del jardín.

Tocar fondo no quiere decir nada. Ni el fondo de la desesperación, ni el fondo del odio, de la decadencia etílica, de la soledad orgullosa. La imagen demasiado bella del buzo que, con una patada vigorosa, regresa a la superficie, está allí para recordarte, si acaso fuera necesario, que aquel que ha caído tiene derecho a todos los honores: la misericordia de Dios se extiende sobre él como sobre los habitantes del cielo a los que Él da el sustento. Los pescadores, como los buzos, están hechos para ser absueltos.

Pero ninguna Raquel errante te ha recogido sobre los restos milagrosamente preservados del Pequod para que tú también, huérfano a tu vez, vinieras a dar tu testimonio.

Tu madre no ha remendado tus ropas. No partes, por millonésima vez, en pos de la realidad de la experiencia, ni a modelar en la fragua de tu alma la consciencia aún inexistente de tu raza.

Ningún antiguo antepasado, ningún antiguo artesano te asistirá ni ahora ni nunca.

No has aprendido nada, sólo que la soledad no enseña nada, que la indiferencia no enseña nada: era un engaño, una ilusión fascinante y traicionera. Estabas solo y eso es todo, y querías protegerte; que entre el mundo y tú los puentes se rompieran para siempre. Pero eres muy poca cosa y el mundo es una palabra muy altisonante: nunca hiciste más que errar en una gran ciudad, más que recorrer algunos kilómetros de fachadas, de escaparates, de parques y de muelles.

La indiferencia es inútil. Puedes querer o no querer, ¡qué importa! Jugar o no jugar una partida de millón. Alguien, de todos modos, introducirá una moneda de veinte céntimos en la ranura del aparato. Puedes creer que comiendo cada día la misma comida consumas un acto decisivo. Pero tu rechazo es inútil. Tu neutralidad no quiere decir nada. Tu inercia es tan vana como tu rabia.

Crees pasar, indiferente, recorrer las avenidas, andar a la deriva por la ciudad, seguir el camino de las multitudes, adivinar el juego de las sombras y de las grietas.

Pero no ha ocurrido nada: ningún milagro, ninguna explosión.

Cada día transcurrido no ha hecho más que erosionar tu paciencia, mostrar en carne viva la hipocresía de tus ridículos esfuerzos. Hubiera sido necesario que el tiempo se detuviera por completo, pero nadie es lo suficientemente fuerte como para luchar contra el tiempo. Pudiste hacer trampa, ganar migajas, segundos: pero las campanas de Saint-Roch, la alternancia de los semáforos en el cruce de la rue des Pyramides y de la rue Saint-Honoré, la caída previsible de la gota de agua en el grifo de la toma de agua del rellano, nunca dejaron de medir las horas, los minutos, los días y las estaciones. Pudiste hacer como que los olvidabas, pudiste caminar durante la noche, dormir durante el día. Nunca lo engañaste por completo.

Durante mucho tiempo has construido y destruido tus refugios: el orden o la inacción, la deriva o el sueño, las rondas nocturnas, los instantes neutros, la fuga de la sombras y las luces. Quizá podrías continuar mintiéndote durante mucho tiempo, embruteciéndote, embrollándote. Pero el juego ha terminado, la gran fiesta, la embriaguez falaz de la vida suspendida. El mundo no se ha movido y tú no has cambiado. La indiferencia no te ha vuelto diferente.

No te has muerto. No te has vuelto loco.

Los desastres no existen, están en otro lugar. La más pequeña catástrofe quizá hubiera sido suficiente para salvarte: lo hubieras perdido todo, hubieras tenido algo que defender, palabras que decir para convecer, para conmover. Pero ni siquiera estás enfermo. Ni tus días ni tus noches están en peligro. Tus ojos ven, tu mano no tiembla, tu pulso es regular, tu corazón late. Si fueras feo, tu fealdad quizá sería fascinante, pero ni siquiera eres feo, ni jorobado, ni tartamudo, ni manco, ni te han amputado las dos piernas, y ni siquiera cojo.

Ninguna maldición pesa sobre tus espaldas. Eres un monstruo, quizá, pero no un monstruo de los Infiernos. No necesitas contorsionarte ni aullar. No te espera ninguna prueba, ninguna roca de Sísifo, ninguna copa te será ofrecida para serte retirada en seguida, ningún cuervo quiere sacarte los globos oculares, a ningún buitre se le ha infligido el indigesto castigo de venir a zamparse tu hígado, mañana, tarde y noche. No tienes que arrastrarte frente a tus jueces, pidiendo a gritos clemencia, implorando piedad. Nadie te condena y no has cometido ninguna falta. Nadie te mira para apartar en seguida la vista con horror.

El tiempo, que se ocupa de todo, ha dado con la solución a pesar tuyo.

El tiempo, que conoce la respuesta, ha seguido pasando.

En un día como este, un poco después, o un poco antes, todo vuelve a empezar, todo empieza, todo continúa.

Deja de hablar como un hombre que sueña.

Mira! Míralos. Allí están los miles y miles, centinelas silenciosos, Terrícolas inmóviles, plantados a lo largo de los muelles, de las riberas, a lo largo de las aceras inundadas de lluvia de la place Clichy, en pleno ensueño oceánico, esperando el rompimiento de las olas, el desencadenamiento de las mareas, la llamada ronca de las aves marinas.

No. Ya no eres el dueño anónimo del mundo, aquel sobre el cual la historia no tenía poder, aquel que no sentía caer la lluvia, que no veía venir la noche. Ya no eres el inaccesible, el límpido, el transparente. Tienes miedo, y esperas. Esperas, en la place Clichy, a que la lluvia deje de caer.

Obras ántumas*

1

¿Qué se le dice a una chica a quien le da miedo la felación?

2

El rey Pétaud no tenía corte porque la reina Pétaude ventoseaba todo el tiempo. Tres cortesanos, a los que esta situación exasperaba, decidieron hacer caso omiso. Poco importa si la reina ventosea con tal que la corte exista. El primero de estos cortesanos se llamaba Yves, la segunda era Eloa, el tercero, de quien se inspiró Shakespeare mucho después para el personaje de Romeo, se llamaba Guy. Por ello, el cronista puede decir:

3

Atila tenía un guerrero llamado Kyd que poseía la odiosa costumbre de entrar a todas horas en la tienda de su jefe al que obligaba a gritar:

4

Una inglesa y un francés hicieron un día una doble apuesta: el primero apostó 100.000 libras esterlinas, el segundo una simple comida en Taillevent. No obstante, estaba estipulado que las dos apuestas eran inseparables: no se podía ganar una sin ganar la otra. Y cuando el francés supo que había acertado la primera y fallado la segunda, exclamó dolorosamente:

5

Cuando un policía americano ha llegado a la cima de su carrera, sólo tiene que cuidarse:

* De *Voeux*, Le seuil, 1989, pp. 85-92. *Ántumo* debería ser en toda lógica el antónimo de *póstumo*. [*N. del T.*]

6

Antaño, los sueños obsesionaban a sus soñadores. Pero desde que el psicoanálisis los explora en todos los sentidos, se puede decir que, desde entonces, ya nunca

7

Para recibir a Sadat y a Begin, Carter hizo instalar un dosel en Camp David y dio a los jefes de Estado una única llave que permitía entrar en todas las habitaciones. Los cronistas no dejaron de interrogarse sobre el significado de estos dos gestos:

8

¿Quién recuerda aún la profecía de ese predicador de Hull (Inglaterra) que prometía a sus feligreses que su ciudad conocería un destino bíblico?

9

Durante la gira europea del gran equipo de polo canadiense, los «Soberanos» de la policía montada, provocó numerosos escándalos. Los «Sob», como les llamaba la prensa y el público, debían su victoria a una curiosa estratagema: cada vez que llegaban hasta la portería de los contrarios hacían relinchar los caballos de tal manera que el portero, atemorizado, se quedaba sin recursos. El procedimiento no tardó en ser juzgado irregular y se encarceló a los «Sob» y a sus caballos.

Por temor a una evasión espectacular, el director de la prisión mandó instalar cerrojos suplementarios. Fue en vano, pues, sirviéndose de su conocida táctica, los «Sob» derribaron sin esfuerzo las puertas de sus celdas:

10

Sabemos que para la redacción de su guía, Gault y Millau procedieron como sigue: Gault iba de restaurante en restaurante y telegrafiaba los menús a Millau, quien, desde París, redactaba las reseñas correspondientes.

Así, después de haber comido en el hotel del Lago, en Issoudun, cachete de rape y cabeza de jabato, Gault envió el telegrama:

11

¿Quiere que le diga? Al Capone no era más que un imbécil a la par que un vanidoso:

12

En su clase inaugural en el Colegio de Francia, el crítico X subrayó brillantemente la ruptura fundamental de la novela actual: por un lado, la herencia de Henry James, por otro la de Boris Vian, alternativa profunda que resumió con una fórmula que se hizo famosa:

13

En la Biblioteca de la escuela de Odontología las estanterías llevan avisos impresos precisando la naturaleza de los libros que en ellas están clasificados. El estante donde se encuentran las obras que tratan sobre dolores dentarios está, evidentemente, sobrecargado y cede peligrosamente:

ÍNDICE

1. Lèche, ose.
   (Chupa, atrévete.)
   Les choses.
2. Qu'elle pète! Yves, Eloa, Guy (donc Roméo) fondent la cour!
   (¡Cómo ventosea! Yves, Eloa, Guy [luego Romeo] fundan la corte.)
   Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?
3. Hun nommé Kyd, hors!
   (¡Huno llamado Kyd, fuera!)
   Un homme qui dort.
4. Lady, ce pari scions!
   (Lady, ¡cerremos esa apuesta!)
   La disparition.
5. L'abouti cop se cure.
   (El acabado poli se cuida.)
   La boutique obscure.
6. Les rêves n'hantent.
   (Los sueños no atormentan.)
   Les revenentes.
7. Est-ce paix, ce das, ce passe?
   (¿Esto es paz, dosel, paso?)
   Espèces d'espaces.
8. Hull sera Sion.
   (Hull será Sion.)
   Ulcérations.
9. Doublés verrous, les «Souv» hennirent et enfoncent.
   (Multiplicados los cerrojos, los «Sob» relinchan y derriban.)
   W ou le souvenir d'enfance.
10. Lac: Lotte, hure.
    (Lago: Rape, jabato.)
    La clôture.
11. Al, fat bête.
    (Al, fatua bestia.)
    Alphabet.
12. James ou Vian.
    (James o Vian.)
    Je me souviens.
13. L'avis «Maux de dents» ploie.
    (El aviso «dolor de dientes» se vence.)
    La vie mode d'emploi.

[Trad.: Ángela Serna]

La literatura semo-definicional*

CADENA DE CITAS

Método: Se eligen dos enunciados lo más diferentes posible. En cada uno de esos enunciados se sustituyen las palabras significantes por su definición a fin de obtener una cita «a la manera de...». Al cabo de una serie de transformaciones, los dos enunciados de partida confluyen en un texto único.**

Enunciado 1.

PRESBITERIO 1

El presbiterio no ha perdido nada de su encanto ni el jardín de su resplandor.

presbiterio: conjunto de sacerdotes que asisten al obispo.
nada: una mujer que se ahoga (La Fontaine).
perder: corromper.
encanto: ilusión.
jardín: país fértil.
resplandor: manifestación violenta.

El conjunto de sacerdotes que asisten al obispo ha corrompido a la mujer que se ahoga en sus ilusiones en este país fértil en manifestaciones violentas.

[Sade]
Justine

PRESBITERIO 2

El conjunto de sacerdotes que asisten al obispo ha corrompido a la mujer que se ahoga en sus ilusiones en este país fértil en manifestaciones violentas.

conjunto: partido.
sacerdote: obrero.
asistir: ayudar a bien morir.
obispo: buena condición (volverse obispo molinero = decaer).
corromper: deteriorar por descomposición pútrida.
mujer: hombre sin energía.
ahogar: expresar con excesiva difusión.
ilusiones: sueños o fantasmas que flotan ante la imaginación.
país: compatriota.
fértil: que proporciona grandes desarrollos.
manifestaciones: agrupación popular.
violento: el que agota las fuerzas.

El partido obrero ayuda a bien morir: su buena condición, deteriorada por la descomposición pútrida de hombres sin energía, se expresa por la excesiva difusión de sueños y fantasmas que flotan ante la imaginación de los compatriotas y proporciona grandes desarrollos a las agrupaciones populares donde se agotan sus fuerzas.

[Henri Lefebvre]
La somme et le reste

PRESBITERIO 3

El partido obrero ayuda a bien morir: su buena condición, deteriorada por la descomposición pútrida de hombres sin energía, se expresa por la excesiva difusión de sueños y fantasmas que flotan ante la imaginación de los compatriotas y proporciona grandes desarrollos a las agrupaciones populares donde se agotan sus fuerzas.

partido: futuro.
obrero: quien trabaja con sus manos.
ayudar: empujar.
morir: sentir exageradamente.
buena: sirvienta.
condición: fundamento.
deteriorar: asolar.
descomposición: resolución de un cuerpo en sus principios.
pútrido: fermentado.
hombre: (individuo del) sexo masculino.
sin energía: cómodamente.
expresar: extraer un líquido presionando.
excesivo: extremo.
difusión: (acción de) difundirse.
sueños: deseo ardiente.
fantasma: simulacro.
flotar: estar mal asegurado.
delante: vientre.
imaginación: fantasía.
compatriota: francés.
proporcionar: procurar habitualmente.
gran: estirado.
desarrollo: facilidad que se muestra para salir.
agrupación: unión.
popular: vulgar.
agotarse: secarse.
fuerza: poder.

El futuro, trabajando con su mano empuja hasta sentir exageradamente a su sirvienta, cuyo fundamento es asolado por la resolución del cuerpo en sus principios fermentados del sexo masculino.

* De *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973, pp 123-132, Idées.

** Este ejercicio no es utilizado aquí en toda su extensión. Pero, en la página 101, encontraremos, bajo el nombre de «L.S.D. analytique» [«L.S.D. analítico»], un ejercicio en el que se demuestra la convergencia de dos frases rousselianas.

Cómodamente extrae su líquido presionando en el extremo y difunde su deseo ardiente sobre un simulacro mal asegurado en su vientre.

Son esas fantasías de francés las que le procuran habitualmente, cuando está estirado, la facilidad que muestra para salir; pero en esta unión vulgar, el poder se seca.

[Philippe Sollers]
Une curieuse solitude

PRESBITERIO 4

El futuro, trabajando con su mano empuja hasta sentir exageradamente a su sirvienta, cuyo fundamento es asolado por la resolución del cuerpo en sus principios fermentados del sexo masculino.

Cómodamente extrae su líquido presionando en el extremo y difunde su deseo ardiente sobre un simulacro mal asegurado en su vientre.

Son esas fantasías de francés las que le procuran habitualmente, cuando está estirado, la facilidad que muestra para salir; pero en esta unión vulgar, el poder se seca.

futuro: estado (de eso) que será.
trabajar: ejecutar con cuidado.
mano: agente.
empujar: hacer subir los precios.
sentir: percibir.
exageradamente: sin medida.
sirvienta: persona de servicio.
fundamento: principal sustento.
asolar: desgarrar.
resolución: proyecto de ley.
cuerpo: división de los ejércitos.
principios: elementos.
fermentados: calentados.
sexo: hombre y mujer (uno y otro sexo)
masculino: que tiene la apariencia de la fuerza.
cómodamente: desprovistos de rigor.
extraer: sonsacar.
líquido: dinero.
apresurarse: ir hacia adelante.
extremo: lo contrario de moderado.
difundir: multiplicar.
deseo: medio de transporte [tranvía].
ardiente: rojo.
simulacro: (acción de) fingir.
mal asegurado: insuficientemente protegido por su policía.
vientre: centro.
fantasía: idea.
francés: nacional.
procurar: dar.
habitualmente: como de costumbre.
estirado: grande.
facilidad: seguridad.
mostrar: servir de ejemplo.
salir: concluir.
unión: asamblea.
vulgar: común.
poderes: gentes de crédito.
secarse: dejar de estar inspirado.

En el estado que será, ejecutaremos con cuidado a esos agentes que hacen subir los precios para percibir sin medida.

Las personas de servicio, que son nuestro principal sustento, son desgarradas por el proyecto de ley sobre la división de los ejércitos.

Elementos calentados, hombres y mujeres que tienen la apariencia de la fuerza, pero desprovistos de rigor, sonsacan dinero yendo hacia adelante.

Al contrario de los moderados que multiplican sus medios de transporte, estos rojos fingen estar insuficientemente protegidos por su policía.

El Centro, Idea Nacional, dará, como de costumbre, la gran seguridad y servirá de ejemplo.

Para concluir: ¡que las asambleas, las comunas dejen de estar inspiradas por las gentes de crédito!

[Lecanuet]
Oeuvres complètes

OTRA CADENA DE CITAS

Enunciado 2

PROLETARIO I

¡Proletarios de todos los países, uníos!

proletario: ciudadano de última clase.
todo: que no deja nada fuera.
país: compatriota.
unir: poseer simultáneamente.

Los ciudadanos de última clase, sin dejar nada fuera a sus compatriotas, deben poseerse simultáneamente.

[G. Genet]
Les paravents

PROLETARIO II

Los ciudadanos de última clase, sin dejar nada fuera a sus compatriotas, deben poseerse simultáneamente.

ciudadanos de la última: antiguos combatientes.
la clase: los que ya no están morados.
sin nada: privados de todo.
dejar: ceder.
fuera: países extranjeros.

compatriotas: franceses.
deber: estar obligado.
poseerse: contenerse.
simultáneamente: en el mismo momento.

Los antiguos combatientes no están ya morados, pero están privados de todo: se cede a los países extranjeros y los franceses están obligados a contenerse en el mismo momento.

[Tixier-Vignancour]
Discours aux français

PROLETARIO III

Los antiguos combatientes no están ya morados, pero están privados de todo: se cede a los países extranjeros y los franceses están obligados a contenerse en el mismo momento.

Antiguo: hombre de edad.
combatiente: que hace esfuerzos.
no ser: morir.
morado: marca lívida sobre la piel, serie de golpes recibidos.
privado: en la intimidad.
ceder: doblarse bajo el peso.
país: partes (inferiores del cuerpo) [Littré 10]
extranjero: que no está en contacto con.
francés: lengua materna.
obligarse: comprometer sus servicios para pagar el precio de un transporte.
contener: encerrar.
el mismo: lo mencionado arriba.
momento: pareja.

Los hombres de edad que hacen esfuerzos, luego mueren con marcas lívidas sobre la piel, serie de golpes que han recibido en la intimidad.

Ceden bajo el peso de las partes inferiores de sus cuerpos, desde que no dejan de estar en contacto con su lengua materna y desde que, para pagar el precio de ese transporte, han comprometido sus servicios y se han encerrado, por lo mencionado arriba, con una pareja.

[Kraft-Ebbing]
Psychopathia Sexualis

PROLETARIO IV

Los hombres de edad que hacen esfuerzos, luego mueren con marcas lívidas sobre la piel, serie de golpes que han recibido en la intimidad.

Ceden bajo el peso de las partes inferiores de sus cuerpos, desde que no dejan de estar en contacto con su lengua materna y desde que, para pagar el precio de ese transporte, han comprometido sus servicios y se han encerrado, por lo mencionado arriba, con una pareja.

hombre: obrero.
de edad: envejecer.
esforzarse: resignarse a hacer lo que cuesta.
morir: sentir terriblemente.
marca: firma.
lívido: plomo.
piel: corteza.
serie de golpes: giras.
recibir: tomar.
intimidad: fondo oculto.
doblar: estremecer.
peso: masa.
parte: adversario.
dejar de estar en contacto: romper negociaciones.
lengua: lo peor o lo mejor de las cosas.
madre: virgen.
pagar: recuperar lo que se ha perdido.
precio: salario.
transporte: entusiasmo.
comprometer: empeñar.
servicio: cubierto.
encerrarse: restringirse.
lo arriba mencionado: lo ya visto.
pareja: momento.

Los obreros, envejecidos, se resignaron a hacer algo que les costaba: sentían terriblemente que las firmas estaban plomadas, la corteza, las giras iban a perderse sobre fondos ocultos.

Se estremecieron en masa.

Sus adversarios habían roto las negociaciones: era la mejor o la peor de las cosas. ¡Virgen Santa!

Para recuperar lo que habían perdido de los salarios, con entusiasmo y restringiéndose, cosa que ya se ha visto, por un momento.

[*La Marseillaise*]

Ed. 17-5-1967, Marcel Bénabou y Georges Perec

[Trad.: Ángela Serna]

L.S.D. poético*

El día no es más puro que el fondo de mi corazón

(El) día (no es más) puro (que el) fondo (de) mi corazón

1

DÍA	Claridad proporcionada a la Tierra por el Sol.
PURO	Que nada vicia, altera o corrompe.
FONDO	Lo que hay por debajo de una profundidad. La parte posterior en los espejos. Tela en la que se borda. Red que sirve de base para el dibujo de encajes. En pintura, espacio sobre el que destacan las figuras etc.
CORAZÓN	Órgano conoideo situado en el pecho y agente principal de la circulación. Memoria de los sentimientos (sus favores están grabados en mi corazón).

La claridad que el Sol ha proporcionado a la Tierra
No tiene nada que la vicie, la altere o la corrompa
Ni siquiera el órgano situado en la cavidad de mi pecho,
memoria de sentimientos y resentimientos
parte posterior en los espejos
o espacios sobre los que resaltan las figuras.

2

CLARIDAD	Órgano de Unión de los Estudiantes Comunistas.
TIERRA	Planeta que realiza su revolución alrededor del Sol en 365 días.
DAR	Representar una obra de teatro.
SOL	Astro que da luz y calor a las estrellas.
VICIAR	*ver corromper.*
CORROMPER	Ganar por dones o por promesas.
ALTERAR	Modificar por medio de un sostenido o de un bemol.
ÓRGANO	Del que uno se sirve para manifestar sus deseos.
CAVIDAD	Matriz del cuño que sirve para estampar medallas.
PECHO	Parte de las costillas unidas por el esternón.
MEMORIA	Recuerdo guardado para la posteridad.
SENTIMIENTO	Conciencia que se tiene de la realidad.
RESENTIMIENTO	Renovación debilitada de un dolor olvidado.
PARTE	Litigante al que el abogado defiende. Proyecto que se concibe para una empresa.
OPONER	Poner en paralelo o en oposición.
HIELOS	Aguas frías por el cansancio, heladas en su ambiente.
DELANTE	Proa de la nave.
CAMPO	Fondo del escudo.
EXALTAR	Magnificar.
FIGURAS	Formas que dan al discurso más gracia, resplandor y energía.

El astro que da luz y calor a las estrellas
Ha representado, como obra de teatro
Para el planeta que hace su revolución
Alrededor del Sol en trescientos sesenta y cinco días
El Órgano de Unión de los Estudiantes cocos
Al que ni dones ni promesas han podido nunca [ganar
ni sostenido ni bemol nunca han modificado.

Tampoco el litigante al que el abogado defiende
o el proyecto concebido de algún buen negocio
comparado o, más bien enfrentándose a las
Frías aguas por el cansancio, heladas en su ambiente
De la proa de la nave o del fondo del escudo
Donde las formas que dan al discurso
Gracia, resplandor y energía son magnificadas.
Aquel del que uno se sirve para manifestar su deseo
En las matrices del cuño que sirve para estampar las [medallas
De la parte de las costillas unida al esternón
A la posteridad confía su recuerdo:

La conciencia que tengo de mi realidad
Renueva, debilitado, mi olvidado dolor.

3

ASTRO	Todo cuerpo que se desplaza regularmente en los espacios celestes.
DAR	Poner en escena una obra de teatro.
LUZ	Resplandor que emana de la divinidad.
CALOR	Sentimiento penoso que acompaña a diversos malestares.
ESTRELLA	Marca blanca en la frente del caballo o del buey.
PONER	Poner sobre: Hacer hablar, suscitar. Poner en: Traducir.
ESCENA	Estallido del lenguaje, palabras violentas.
OBRA	Lugar donde sucede algún acontecimiento.

* De *La littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 133-137.

TEATRO	Cuerpo muerto para estudiar anatomía y patología.
PLANETA	Tierra.
REVOLUCIÓN	Turbación (confusión) del estado político.
SOL	(Astro que da luz y) calor a las estrellas.
365	Mil.
DÍA	Claridad proporcionada (revelada) por el sol.
ÓRGANO	Del que uno se sirve para manifestar su deseo.
UNIÓN	Única solución del proletariado.
ESTUDIAR	Asegurarse de un efecto antes de iniciar la ejecución.
COCO	Infusión de regaliz.

Todos esos cuerpos que se desplazan en el espacio [infinito
Han puesto en escena como obra de teatro
Caballos y bueyes con marcas blancas en la frente
y el resplandor que emana de la Divinidad
y el sentimiento pesado que la enfermedad rezuma
Traducimos aquí esos estallidos del lenguaje,
Palabras citadas más arriba a las que hacemos hablar,
Cuerpos muertos de anatomía o de patología
Pues es el único lugar de todo advenimiento.

En la confusión del estado político
la Tierra ha devuelto su calor a las estrellas
Y las mil claridades reveladas por el sol

Del que uno se sirve para manifestar su deseo,
Desenlace real para el proletariado
Se asegura los efectos antes de la ejecución.

Infusión de regaliz.
etc.

Marcel Bénabou y Georges Perec

[Trad.: Ángela Serna]

L.S.D. analítico*

(EJERCICIO SOBRE UNA FRASE DE RAYMOND ROUSSEL)

Se trata de justificar el paso operado por Raymond Roussel, en su célebre cuento, de la frase inicial:

«Las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar»

a la frase final:

«Las letras del blanco sobre las bandas del viejo ladrón» [*N. de la T.*: El juego de palabras generado en francés por los términos *billard* y *pillard* se pierde en la traducción.]

mostrando que esas dos frases son rigurosamente equivalentes puesto que, las dos, son equivalentes a la frase:

«Las bandas de la letra sobre los ladrones del viejo blanco».

Marcel Bénabou y Georges Perec

«Las letras del	blanco sobre las	bandas del viejo	billar»
caracteres	maquillaje	bordes	mesa operaciones
energías	rojo	salientes	ábaco
calores	vino	eminencias	contador
fiebres	embriaguez	consejeros	indicador
pasiones	euforia	conductores	chivato
sufrimientos	alivio	chóferes	Rothschild
tolerancias	descarga	salteadores	financiero
indulgencias	basura		capitalista
generosidad	restos	ladrones	liberal
largueza	fragmento		individualista
liberalidades	pasaje		no conformista
beneficios	abertura		original
lazos	introducción		nuevo
	recomendación		azul
bandas	exhortación		lívido
	llamada		pálido
	levantamiento		
	pliegue		blanco
	letra		

[Trad.: Ángela Serna]

* De *La littérature potencielle, op. cit.*, pp. 138-140.

La cantante salva

Esta pequeña selección de los textos más atractivos de *La cantatrice sauve* (1981, Bibliothèque Oulipienne, n.º 16) forma parte de una obra realizada por un grupo de oulipianos (Georges Perec en compañía de Paul Fournel y Harry Mathews) junto a Béatrice de Jurquet y Claude Burgelin, durante un viaje en coche de París a Lyon... nadie ha dicho que el taller oulipiano tenga una sede fija ni una apariencia física; según parece el taller (sea oulipiano o no) funciona cuando funciona, sin más ambages ni remilgos.

La cantatrice sauve es algo así como *La cantatrice chauve* de Ionesco. En ambas el ensayo fonético y las performancias articulatorias constituyen el guión y el presupuesto de base sobre el que se apoyan las motivaciones fundamentales de la obra. De lo que se trata en esta colección de relatos oulipianos es de construir historias cuyo título, contrapunto o complemento sea... Monserrat Caballé. O, mejor dicho, fragmentos de discurso que suenen aproximadamente [monseRakabaje]. Porque se dice muy distinto de como se escribe. He aquí la clave y el mecanismo que permite (en francés mucho mejor que en español) escribir muchos textos distintos que pueden llegar a pronunciarse de manera muy parecida. Véase sino algún ejemplo:

munch erra, cab allié
monk, c'est raté caballe y est
montre ce rat qu't'avalais!
monts, séracs, abîmes: allier!

y muchos más hasta 101 performancias, a cada cual más divertida: las hay más verosímiles, otras más difíciles o inusitadas, las hay rebuscadas y barrocas, alguna incluso con un poco de mal gusto, con genial procacidad, pero todas ellas, en una articulación estándar y con el debido acento francés, suenan [monseRákabaje], es decir, lo que normalmente escribimos, que no decimos, Monserrat Caballé. Esta distorsión de la lengua respecto a la escritura o viceversa (que no se sabe quién fue antes aquí) quiere mostrar ante todo la capacidad creativa de la constricción, que sabe sacar partido y generar texto a partir no solamente de aquello que la lengua y la escritura permiten, sino también de aquello que por prohibido o inusitado pone al descubierto una capacidad del código antes inservible o tabú. Los homofonismos resultantes son entonces fruto de la genialidad y habilidad casi cruciverbista de los autores, pero no se debe olvidar que junto con ello aparecen por así decir toda una serie de historias muy divertidas que de otro modo hubieran quedado sepultadas en su siempre original estado de «material non nato». Queda así demostrada una virtualidad (nada desdeñable) de la constricción lingüística que llamamos «homofonismo»: ser capaz de generar texto, una productividad discursiva que, por supuesto, será común al resto de constricciones oulipianas.

[J.C.]

* * *

LA CANTANTE SALVA

[...]

2

Un hombre afectado por una hernia esplénica se encargó un corsé que habría resultado totalmente eficaz si no hubiera tenido tendencia a enrollarse hacia arriba; puso remedio a este inconveniente atándoselo al ligero de sus calcetines.
No llevo, dice,

MI SUJETA-BAZO SI NO ES ABAJO LIGADO
(MON SERRE-RATE QU'A BAS LIÉ)

[...]

6

Mi amigo español, al llegar a mi innoble chamizo y oírme refunfuñar contra la suciedad que me rodea, exclama:

QUERIDO SOLO TIENES QUE BARRER
(MON SER [*N. del T.*: en lugar de CHER por el acento español] T'AS QU'A BALAYER!)

[...]

11

A la salida de un consejo de ministros, el portavoz del Elíseo se da cuenta de que el presidente de la república parece preocupado. Le pregunta por qué. «No sé lo que pasa —responde Giscard— pero tengo la impresión de que mi primer ministro no presta tanta atención como antes a las cuestiones del gobierno»:

MI CHIRAC HA BOSTEZADO
(MON CHIRAC A BAILLÉ)

[...]

18

El 20 de enero de 1793 el desafortunado Luis XVI dijo a María Antonieta: «Tengo miedo a la guillotina». Ella le contestó:

«¡QUERIDO, PUES NO VAYAS!»
(«MON CHER, T'AS QU'A PAS Y ALLER!»)

[...]

38

¡Sí, come hasta hartarte! ¡Recorre el mundo! ¡Sé bulímico! ¡¡¡Sí!!!

¡COME! ¡ERRA! ¡TRAGA! ¡¡YE!!
(MANGE! ERRE! AVALE! YE!!)

[...]

69

El hermano está avergonzado:

«¡SE HAN MONTADO A MI HERMANA!»
(«MA SOEUR A CAVALÉ!»)

[...]

73

El señor Welch estaba inquieto por el mal comportamiento de su hija que, a las doce de la noche, cuando apenas contaba trece años, todavía no había vuelto a casa. Fue a preguntar a un vecino, un inmigrante reciente, quien le repuso con pesar:

«SEÑOR, SE SABE, RAQUEL EN EL BAILE ESTÁ»
(«MONSIEUR, ON, SAIT, RAQUEL AU BAL Y EST»)

[...]

[Trad.: Antonio Altarriba]

La desaparición

La disparition (1969, Denoël) una novela oulipiana en extremo. Una novela —por lo demás bastante convencional— que se priva de utilizar la letra *e* en su escritura. Así de simple cabe enunciar el postulado de la constricción en esta obra. Pero la apuesta es muy fuerte, tanto que sólo una habilidad cruciverbista y una paciencia artesanal pueden hacer posible la escritura de una historia con un vocabulario, con sus palabras y sus frases y, sin por ello, utilizar jamás una palabra que lleve una sola *e*. Este gigantesco lipograma univocálico es un durísimo ejercicio escritural en el que Perec se empleó a fondo sin duda alguna, pero que ante todo constituye la prueba inequívoca de que el lenguaje puede ser alterado, manipulado, desviado de su modo de significar habitual, una prueba tajante y definitiva de un nuevo lenguaje construido a partir del lenguaje. Lo que aquí se demuestra palpablemente es que se puede escribir de otra manera.

Privarse de *e*, en primer lugar, puede parecer que no se nota, puede incluso pasar desapercibido para un lector poco atento a las grafías. Pero lo que está claro es que escribir sin *e*, en francés (en español no tanto), constituye una enorme dificultad (... si no, prueben ustedes en español, por ejemplo, con la letra *a*: al comienzo las frases todavía se dejan hilvanar, pero cuando se ha sobrepasado ya el medio folio de escritura el vocabulario empieza a resistirse, las palabras con *a* pasan fugazmente por la mente sin poder ser utilizadas y cierta sensación de impotencia se apodera del sujeto). *La disparition* sin embargo no parece sufrir ningún síntoma de este tipo ni cualquier otra limitación que le afecte gravemente. Al contrario, la fluidez de las frases es tal que, según parece, la ausencia de E pasó desapercibida a algún crítico un tanto desavisado.

El «problema» de escribir sin *e* es que se produce un condicionamiento específico del acto de la escritura, de modo que quede restringido el diccionario, que muchas partículas desaparezcan, que la frase quede artrítica y casi paralizada en muchos momentos, a menos que la genialidad del artista supere todo ello y simplemente se trate de escribir con una dificultad lipogramática de 0,13 (de cada 100 letras de un texto francés 13 de ellas son *e*), es decir, amputándose en un 13 % de todas las posibilidades de que normalmente se dispone para escribir. Lo cual no quiere decir casi nada, pues, como bien demuestra Perec, se puede escribir perfectamente una novela en estas condiciones... o en otras. Y al fin y al cabo, de lo que se trataba era de hacer posible un texto, eso sí, utilizando para ello un mecanismo peculiar llamado constricción oulipiana.

La traducción castellana de este fragmento con ecos mallarmeanos no utiliza la regla lipogramática en *e*, ni siquiera reconstruye el texto y la constricción en un mismo nivel de dificultad (en *a* en español); simplemente ofrecemos al amable lector una traducción neutra que complemente la comprensión del texto original.

[J.C.]

* * *

LA DISPARITION

[...]

A noir, Un blanc, disait-il. Un clair-obscur: attribut proximal d'un «a contrario»: à l'instar du signifiant signalant ipso facto qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son «idiosunkrasis» original, son opposition au noir, au rubis, au safran, à l'azur), l'«Un blanc» n'ouvrait-il pas motu proprio su sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort: ô, vain papyrus aboli par son Blanc; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitôt, mais à nu, l'affolant trou où sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, puits tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot vacant, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanial, vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, inhibant nos instincts, nos pulsions, nos options, nous condamnant à l'oubli, au faux jour, à la raison, aux froids parcours, aux faux-fuyants, mais aussi pouvoir fou, attrait d'un absolu disant tout à la fois la passion, la faim, l'amour, substruction d'un vrai savoir, d'un chuchotis moins vain, voix d'un moi au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un vivant moins mort. Oui. Au plus fort du Logos, il y a un champ proscrit, tabou zonal dont aucun n'approchait, qu'aucun soupçon n'indiquait: un Trou, un Blanc, signal omis qui, jour sur jour, prohibait tout discours, laissait tout mon vain, broullait la diction, abolissait la voix dans la maldiction d'un gargouillis strangulant. Blanc qui, à tout jamais, nous taira vis-à-vis du Sphinx, Blanc à l'instar du grand Cachalot blanc qu'Achab pourchassa trois ans durant, Blanc où nous disparaîtrons un à un...

[...]

LA DESAPARICIÓN

[...]

A negra, Un blanco, decía. Un claro-oscuro: atributo próximo de un «a contrario»: a semejanza del significante que señala ipso facto que ha sido necesario, para que sea, traicionar todo su entorno (negando la actualización, mostrando pues la virtualización, era necesario, para captar la inmaculación del blanco, garantizar primero su distinción, su «idiosunkrasis» original, su oposición al negro, al rubí, al azafrán, al azul), el «Un blanco» no comenzaba motu proprio con su contradicción, blanco signo del no-blanco, blanco de un álbum que recorrió una pluma ennegreciendo la inscripción en que tendrá lugar su muerte: oh, vano papiro abolido por su Blanco; discurso de un no-discurso, discurso maldito que con el dedo señala el olvido acurrucado sumido en el centro del Logos, núcleo podrido, escisión, distracción, omisión que muestra o a veces disimula su poder, cañón del No-Colorado, corredor que ningún paso iba a recorrer, que ningún saber iba a franquear, campo muerto en que todo hablante enseguida encontraba, aunque desnudo, el agujero enloquecedor donde se hundía su discurso, aguardiente flameante al que nadie se acercaba sin quemarse para siempre, pozo seco, campo tabú con una palabra desnuda, con una palabra nula, siempre más lejana, siempre más distante, que ningún balbuceante, que ningún farfullero saciará jamás, palabra mutiladora, palabra impotente, improductiva, palabra vacante, atributo insultante de un demasiado-significante donde triunfa la sospecha, la privación, la ilusión, surco lacunal, canal vacuo, barranco lacanial [*N. del T.*: «de Lacan»], vacuum del abandono en que sin fin zozobramos con la sed de un no-dicho, con el aguijón vano de un grito que siempre nos influirá, pliegue deshecho en el flanco de un discurso que siempre nos eclipsa, nos traiciona, inhibiendo nuestros instintos, nuestras pulsiones, nuestras opciones, condenándonos al olvido, a la luz engañosa, a la razón, a los tránsitos fríos, a las falsas salidas, pero también poder loco, atracción de un absoluto que dice al mismo tiempo la pasión, el hambre, el amor, cimiento de un auténtico saber, de un susurro menos vano, voz de un yo en lo más profundo, voz de un vidente más claro, de una relación más auténtica, de un vivo menos muerto. Sí. En la zona más fuerte del Logos, hay un campo proscrito, tabú zonal a quien nadie se acercaba, ninguna sospecha indicaba su presencia: un Agujero, un Blanco, signo omiso que, día a día, prohibía todo discurso, dejaba todo mi vano, embrollaba la dicción, abolía la voz en la maldición de un gorgoteo estrangulador. Blanco que, por siempre jamás, nos callará ante la Esfinge, Blanco a semejanza del gran Cachalote blanco que Achab persiguió durante tres años, Blanco en que uno a uno desapareceremos...

[...]

[Trad.: Jesús Camarero]

Las aparecidas

Les revenentes (1972, Julliard) es un relato escrito a renglón seguido de *La disparition*, con la que mantiene una relación no poco curiosa. Si *La disparition* es un enorme lipograma en *e* (no hay ninguna *e* en todo el texto), *Les revenentes*, como bien indica ya su título por su significante y por su significado, sólo tiene *e*. Es decir, estamos posiblemente ante el mono vocalismo en *e* más grande de toda la historia... Y además, puesto que se trata de un monovocalismo en *e*, también es un lipograma... en *a*, en *i*, en *o* y en *u*. Un ejercicio escritural de gran alcance y complejidad que supera las cotas de dificultad de *La disparition*. No en vano Perec tiene que recurrir a algunas «licencias» o reajustes de la constricción lipogramática inicial:

a) *qu* se escribirá *q* (con licencia del Oulipo además), de modo que no estorbe la *u* de la partícula, se pronuncia igual y visualmente no engaña la lectura (precisamente el fragmento escogido tiene dos «que» que no se rigen por esta excepción),

b) a veces se permite *y*, aunque suene [i] o [j], sobre todo, al parecer, según los ejemplos aducidos por el autor, en palabras inglesas, y

c) algunas «distorsiones admitidas progresivamente en el curso del texto», sin más detalle ni justificación, con lo cual no se rebaja demasiado la apuesta constrictiva y el texto queda a la altura del desafío.

Como en el texto anterior, la traducción española es literal y no se permite reproducir tamaña constricción, ya que esta tarea constituiría una apuesta de reescritura que sobrepasa ampliamente los límites de la estricta traducción.

[J.C.]

* * *

LES REVENENTES

Telles des chèvres en détresse, sept Mercédès-Benz vertes, les fenêtres crêpées de reps grège, descendent lentement West End Street et prennent sénestrement Temple Street vers les vertes venelles semées de hêtres et de frênes près desqelles se dresse, svelte et empesé en même temps, l'Evêché d'Exeter. Près de l'entrée des thermes, des gens s'empressent. Qels secrets recèlent ces fenêtres scellées?

—Q'est-ce qe c'est?

—C'est l'Excellence! C'est l'Excellence l'évêqe!

—Z'êtes démente, c'est des vedettes! bèle, hébétée, qelqe mémère édentée.

—Let's bet three pence! C'est Mel Ferrer prétend qelqe benêt expert en westerns.

—Mes fesses! C'est Peter Sellers! démentent ensemble sept zèbres fervents de télé.

—Mel Ferrer! Peter Sellers! Never! jette-je, excédé, c'est Bérengère de Brémen-Brévent!

—Bérengère de Brémen-Brévent!! répètent les gens que cette exégèse rend perplexes.

—Certes, reprends-je, Bérengère, Bérengère «The Qeen», Bérengère «The Legs», celle qe Dresde et qe Leeds révèrent, celle qe vénèrent et le Rex et le Select et Pleyel! Bérengère, déesse éthérée des scènes, vedette d'entre les vedettes, fée des kermesses et des fêtes! Sept cent trente sept prêtres l'encensent: dès q'elle entre en scène et entreprend d'enlever ses vêtements, cent mecs se pètent le cervelet!

—Et q'est-elle censée chercher chez l'Evêqe? Ces messes ne me semblent de même espèce! emet qelqe pète-sec en béret et en spencer.

—Ne te méprends! démens-je, qe Bérengère se rende chez l'évêqe, c'est de règle: en effet, l'évêqe est le frère d'Herbert Merelbeke, le pépé de Thérèse Merelbeke, et Thérèse Merelbeke est l'élève préférée de Bérengère!

—Perplexe, le pète-sec enlève et remet les verres cerclés d'ébène de ses serre-nez.

—Ce frère, ce pépé, cette élève et cette préférence me semblent extrêmement enchevêtrés!

Je sens qe l'énervement me pénètre: je rejette cette qerelle d'Helvète et préfère me démettre. Les gens cessent de m'encercler. Pédestrement, je me rends chez Hélène...

Près de qelqe sente déserte et enténébrée, j'entends ces sentences qe le vent semble repêcher:

—... L'évêché est en effervescence...

—... Elle est très endettée récemment...

—... Elle vend ses gemmes.

—Bézef?

—... Et le recel?

—Elle se sert de l'entregent de l'évêqe!

—... hé hé!

Le vent d'est se lève. Le reste se perd...

[...]

LAS APARECIDAS

Como cabras en peligro, siete Mercedes-Benz verdes, con las ventanillas cardadas con tela de reps color crudo, bajan lentamente por West End Street y por la izquierda cogen Temple Street hacia las verdes callejuelas sembradas de hayas y de fresnos cerca de las cuales se yergue, esbelto y almidonado al mismo tiempo, el Obispado de Exeter. La gente se afana cerca de la entrada de las termas. ¿Qué secretos ocultan esas ventanas selladas?

—¿Qué es?

—¡Es su Excelencia! ¡Su Excelencia el obispo!

—¡Está Ud. demente, son artistas! bala, alelada, alguna viejecita desdentada.

—Let's bet three pence! Es Mel Ferrer, pretende algún pánfilo experto en westerns.

—¡Y una mierda! ¡Es Peter Sellers! desmienten juntas siete cebras teleadictas.

—¡Mel Ferrer! ¡Peter Sellers! ¡Never! lanzo yo, harto ya, ¡es Bérengère de Brémen-Brévent!

—¡Bérengère de Brémen-Brévent! repiten todos, y se quedan perplejos a causa de esta exégesis.

—¡Claro, insisto, Bérengère, Bérengère «The Qeen», Bérengère «The Legs», la que soñaron Dresde y Leeds, la que veneran no sólo el Rex sino el Selecto Pleyel! ¡Béren-

gère, diosa etérea de la escena, artista entre las artistas, hada de las quermeses y de las fiestas! ¡Setecientos treinta y siete sacerdotes la inciensan: desde el momento en que entra en escena y empieza a quitarse ropa, a cien individuos les estalla el cerebelo!

—¿Y qué se supone que ha ido a buscar donde el Obispo? ¡Esas misas no son de la misma especie! emite algún mandón con boina y chaqueta ajustada.

—¡No te equivoques! desmiento que Bérengère vaya donde el obispo, es de regla: en efecto, el obispo es hermano de Herbert Merelbeke, el abuelo de Thérèse Merelbeke, y Thérèse Merelbeke es la alumna preferida de Bérengère!

—Perplejo, el mandón se quita y se pone los cristales enarcados de ébano de su acial.

—¡Ese hermano, ese abuelo, esa alumna y esa preferencia me parece que están extremadamente enmarañados!

Siento que el nerviosismo me penetra: rechazo esta querella de Helvecia y prefiero renunciar. La gente deja de rodearme. A pie, me voy a casa de Elena...

Cerca de una senda desierta y tenebrosa, oigo estas sentencias que el viento parece rescatar:

—... El obispado está en plena efervescencia...

—... Recientemente ella se ha endeudado mucho...

—... Está vendiendo sus gemas.

—¿Muchas?

—... ¿Y el encubrimiento?

—¡Se sirve del don de gentes del obispo!

—... ¡eh, eh!

Se levanta el viento del este. El resto se pierde...

[...]

[Trad.: Jesús Camarero]

Bola de nieve

«Boule de neige» es un breve poema publicado originalmente en *La littérature potentielle* (1974), dentro de un capítulo dedicado a las «estructuras ya existentes» junto con otras composiciones del mismo tipo, con lo cual, a pesar de la originalidad formal de estos textos, nos encontramos ante un anoulipismo de lo más convencional. La tradición antigua parece haber practicado este tipo de ejercicio en más de una ocasión: junto a las figuras hermanas de la tradición griega y latina (según Brunet y Borgmann), no hay que dejar de lado el parentesco de estas composiciones con otras intensamente cultivadas en nuestra tradición hispánica del Siglo de Oro, por ejemplo (los versos de cabo roto, los acrósticos, etc.).

De lo que aquí se trata es de componer un poema utilizando como generador textual el cálculo aritmético de las letras que conforman cada palabra. De este modo, se empieza por la palabra más «breve» (de 1 letra) hasta llegar a una palabra «bastante larga» (11 letras, lo cual parece ser considerado suficientemente prolijo) y luego se efectúa el recorrido inverso hasta llegar a una palabra de 1 letra. Las palabras «crecientes» y «decrecientes» que componen el poema no se integran en el texto a causa de su significado o semantismo, sino más bien por su forma (del) significante, es decir, por un criterio puramente cuantitativo de las letras utilizadas para representar el signo escrituralmente (en una realización fonética se producen inevitablemente cambios sustanciales que alteran el calculo inicial).

Estamos, pues, ante una constricción altamente formalizada, basada en un criterio matemático cuyo algoritmo provoca performancias textuales de evolución geométrica. Como si Apollinaire resucitado hubiese encontrado una fórmula para diseñar/dibujar sus caligramas.

[J.C.]

* * *

BOULE DE NEIGE

J
AI
CRU
VOI R
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTÉLÉE
ÉVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

BOLA DE NIEVE

De entre todas las insignes bellezas he creído ver resplandecer a Rosemonde brillante, palpitante, descuartizada, evocando cierto encanto retorcido, serrado en X.

[Trad.: Jesús Camarero]

El aumento de sueldo

La producción dramática de Perec no es abundante si la comparamos con otros registros (narrativa, ensayo, sobre todo), pues cuenta fundamentalmente con dos obras: *La poche parmentier* (estrenada en 1974, publicada en 1981: Hachette-POL) y *L'augmentation* (estrenada en 1970, publicada junto con la anterior). El autor se prodigó más quizá en géneros como el teatro musical o la opereta o el «hörspiele». Sin embargo, la dramaturgia perecquiana va a aportar algunas novedades que la convertirán en un acontecimiento un tanto especial, en un «tipo» de teatro «diferente». Tal es el caso de este drama combinatorio que ahora presentamos: *El aumento de sueldo*.

Los componentes del *dramatis personae* no son comunes. El espectador se enfrentará no ya a entidades humanas o parahumanas, sino a una alegórica serie de personajes del tipo «la propuesta», «la alternativa», etc. «La rubeola», con ser humana o manifestación de lo humano, no aparece en escena, pues tan sólo es una voz en *off*. Quizá esta entidad de los actantes facilita el juego interno de la combinatoria, pero lo que es seguro es que, a pesar de la notable evolución del teatro en esta segunda mitad de siglo, al espectador no le será fácil digerir un reparto tan reducido de entrada a la abstracción metafísica o incluso ética.

Cuando alguien va a pedir aumento de sueldo a su jefe... pueden ocurrir muchas cosas, entre ellas que se lo den o que no se lo den. Tal es la relatividad ontológico-teatral a que Perec somete esta trivialidad de la existencia. Pero el proceso puede ser largo y se puede volver a insistir en la petición, y otros factores pueden intervenir en la consecución o no de tamaña demanda. De lo que se trata es de plantear la cuestión de ese proceso casi kafkiano y de reducirlo al átomo del absurdo. Lo demás es una cadena de situaciones escénicas (no hay división en actos o escenas) que, con algunas variantes, reiteran multitud de procesos en que lo binario, como posible esquema de organización del mundo (día-noche, bueno-malo, 0-1, etc.), articula la existencia problemática de un hombre de nuestra contemporaneidad.

De este modo, el texto es susceptible de ser asociado con ese registro más referencial, acumulativo y objetal de la obra perecquiana (desde *Les choses* hasta *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), donde prima una representación del mundo asociada siempre a lo externo problemático, a la aglomeración obsesiva, a la recurrencia de la cotidianidad y donde, sin duda, está apareciendo de un modo u otro la figura (no ya la figura sino casi el mismo ser) de ese individuo de los sesenta-setenta-ochenta que subsiste en la actual sociedad de masas, entre el consumismo y el desarrollo técnico-industrial aberrantes. No en vano Chantal Bouisson, directora del grupo Compagnie-73 del teatro de Cannes, en su presentación de la obra, señalaba que «había tenido que recurrir a personajes de carne y hueso (eso que llaman "actores"), para que el Tiempo —ese componente obligado de todo acto humano— pudiera aferrarse a algo»...

[J.C.]

* * *

EL AUMENTO DE SUELDO

PERSONAJES
1 La propuesta
2 La alternativa
3 La hipótesis positiva
4 La hipótesis negativa
5 La elección
6 La conclusión
La rubeola [*N. del T.*: voz en *off* que no aparece todavía en el fragmento que aquí traducimos].

1
Usted lo ha pensado bien, ha tomado una decisión y va a ver al Director para pedirle aumento de sueldo.
2
O el Director está en su despacho o el Director no está en su despacho.
3
Si el Director estuviera en su despacho, usted llamaría a la puerta y esperaría su respuesta.
4
Si el Director no estuviera en su despacho, usted aguardaría su regreso en el pasillo.
5
Supongamos que el Director no está en su despacho.
6
En ese caso usted aguarda su regreso en el pasillo.

1
Usted aguarda en el pasillo el regreso del Director.
2
O el Director regresa o el Director no regresa.
3
Si el Director regresa, usted irá a llamar a la puerta de su despacho y esperará la respuesta.
4
Si el Director no regresa, lo mejor que puede hacer es ir al despacho de al lado a ver a su compañera la señorita Yolanda.
5
Supongamos que el Director tarda en regresar.
6
En ese caso usted va a ver a la señorita Yolanda.

1
Usted va a ver a la señorita Yolanda.
2
Pero, o la Srta. Yolanda está en su despacho o la Srta. Yolanda no está en su despacho.
3
Si la Srta. Yolanda estuviera en su despacho, usted podría, por supuesto en el caso de que esté de buen humor, charlar un rato con ella mientras espera al Director.
4
Pero si la Srta. Yolanda no está en su despacho, no le queda más remedio que recorrer los distintos servi-

cios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la organización en la que está empleado a la espera de un momento más propicio para ir a ver al Director.
5
Supongamos que la Srta. Yolanda no está en su despacho.
6
En ese caso usted recorre los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la organización en la que está empleado y espera un momento más propicio para ir a ver a su Director.

1
Usted vuelve a ver al Director.
2
O está en su despacho o no está en su despacho.
3
Si estuviera en su despacho, usted llamaría y esperaría su respuesta.
5
Pero supongamos más bien que no está en su despacho.
6
En este caso usted aguarda su regreso en el pasillo.

1
Usted aguarda en el pasillo el regreso del Director.
2
O no tarda en volver o tarda en volver.
3
Si no tardara en volver, usted podría ir a llamar a su despacho y esperar su respuesta.
4
Pero si tardara en volver, lo mejor que podría hacer sería ir al despacho de al lado a ver a su compañera la Srta. Yolanda.
5
Supongamos —cosa que ocurre todos los días— que su Director tarda en volver.
6
En ese caso usted va a ver a la Srta. Yolanda.

1
Usted va a ver a la Srta. Yolanda.
2
O está en su despacho o no está en su despacho.
3
Si estuviera en su despacho, usted podría, en el caso de que esté de buen humor, charlar un rato con ella.
4
Pero si la Srta. Yolanda no estuviera en su despacho, no le quedaría más remedio que recorrer los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la organización en la que está empleado a la espera de un momento más propicio para ir a ver al Director.
5
Supongamos, para simplificar —pues siempre hay que simplificar—, que la Srta. Yolanda está en su despacho.
6
En ese caso usted podrá charlar un rato con ella...
3
A condición, por supuesto, de que esté de buen humor.
4
Pues si la Srta. Yolanda no está de buen humor, no querrá charlar con usted y no le quedará más remedio que recorrer los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Empresa en la que está empleado, a la espera de una circunstancia más favorable para ir a ver al Director.
5
Supongamos —cosa que ocurre todos los días— que la Srta. Yolanda no está de buen humor.
6
En ese caso usted recorre los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Empresa en la que está empleado y espera una circunstancia más favorable para ir a ver al Director.

1
Usted vuelve a ver al Director.
5
No está en su despacho.
6
Usted aguarda su regreso en el pasillo.

1
Usted aguarda en el pasillo el regreso del Director.
5
No parece que vaya a volver.
6
Usted va a ver a Yolanda.

1
Usted va a ver a Yolanda.
2
O está o no está.
3
Si está, usted podrá, en el caso de que esté de buen humor, por supuesto, darle un poco de conversación.
4
Si no está no le quedará más remedio que recorrer los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Sociedad en la que está empleado a la espera de un día mejor para ir a ver al director.
5
Supongamos para simplificar —pues siempre hay que simplificar— que la Srta. Yolanda está de buen humor.
6
En ese caso le da conversación a Yolanda.

1
Usted le da un poco de conversación a Yolanda.
2
O por el cristal de la puerta del despacho de la Srta. Yolanda usted ve al Director que regresa a su despacho o por el cristal de la puerta del despacho de la Srta. Yolanda usted no ve absolutamente nada o, en cualquier caso, no ve al Director regresando a su despacho.
3
Si usted viera al Director regresando a su despacho por el cristal de la puerta del despacho de la Srta. Yolanda, no le quedaría más remedio que encontrar un pretexto para salir e iría a llamar al despacho del Director.
4
Por el contrario, si no ve absolutamente nada, usted debe continuar charlando con la Srta. Yolanda.
5
Supongamos —cosa que ocurre todos los días— que usted no ve al Director por el cristal de la puerta del despacho de Yolanda.
6
Usted continúa pegando la hebra con Yolanda.

1
Usted continúa charlando con Yolanda.
3
Si usted ve al Director, encuentra un pretexto para salir y va a llamar a su despacho.
4
Si no su conversación con la Srta. Yolanda corre el riesgo de eternizarse.
3
Y si usted no encuentra temas de conversación tan fecundos como originales, el humor de la buena de Yolanda se va a tornar más arisco y no le quedará más remedio que recorrer los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte del Consorcio en el que está empleado a la espera de una hora más clemente para ir a buscar al Director.
5
Así que supongamos para simplificar, pues siempre hay que simplificar, que, mientras charla sin parar con Yolanda, usted ve por el cristal de la puerta al Director que regresa a su despacho.
3
¡Ufff!
6
Inmediatamente, rápido como el rayo, usted encuentra un pretexto para salir y va a llamar a la puerta del despacho del Director.

1
Usted llama a la puerta del despacho del Director.
2
O le dice que pase o no le dice que pase.
3
Si le dice que pase, usted pasa.
4
Si no le dice nada, vuelve a llamar.
5
Supongamos, cosa que ocurre todos los días, que...
6
Usted vuelve a llamar.

1
Usted vuelve a llamar a la puerta del despacho del director.
2
O le responde «pase» o no le responde.
3
Si le responde pase, usted pasa, salvo en el caso de que usted sea un perfecto idiota o esté afectado por una sordera precoz.
4
Si no le responde usted da media vuelta y regresa, melancólico, perplejo pero sin estar realmente desanimado, a su despacho a la espera de una ocasión más oportuna para ir a buscar al Director.
5
Supongamos, cosa que ocurre todos los días, que...
6
Usted da media vuelta y regresa, melancólico, perplejo pero sin estar realmente desanimado, a su despacho a la espera de una ocasión más oportuna para ir a buscar al Director.

1
Usted lo ha pensado bien, ha tomado una decisión y va a ver al Director para pedirle aumento de sueldo.
2
O está o no está.
3
Si está...
4
¡Cinco contra uno a que no está!
5
¡Ganado!
6
Usted espera su regreso en el pasillo.

1
Usted espera en el pasillo el regreso del Director.
2
¿Vuelve o no vuelve?
3
¡Vuelve!
4
¡No vuelve!
3
¡Sí!
4
¡No!

5
No.
6
¡Vaya a ver a Yolanda!

1
Usted va a ver a la Srta. Yolanda.
5
Yolanda no está.
6
No importa. Usted recorre los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Empresa que le utiliza y espera una coyuntura menos azarosa para ir a hablar con el Director.

1
Usted vuelve a ver al Director.
2
O está o no está.
3
Si estuviera, usted llamaría y esperaría la respuesta.
5
Pero, por supuesto, no está.
6
Usted le espera en el pasillo.

1
Usted espera en el pasillo el regreso del Director.
2
¿Va a volver de una puñetera vez?
6
¡Vaya a ver a Yolanda!

1
La Señorita Yolanda.
2
O está en su garito.
3
Y usted podrá charlar en el caso de que esté de humor para ello.
2
O no está en su garito.
4
Y usted recorrerá, una vez más y refunfuñando, los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Organización que con tanta tacañería le paga.
5
Simplifiquemos —siempre hay que simplificar— y digámoslo claramente: la señorita Yolanda está en su garito.
2
No nos cabe ninguna duda, pero ¿de qué humor está?
4
En el caso de que la señorita Yolanda no esté de humor para charlar con usted, no le quedará más remedio que, refunfuñando una vez más, recorrer los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Organización que le paga con tanta tacañería.
5
Ahora bien, como la Señorita Yolanda no está de buen humor, lo que se dice de ningún buen humor.
6
Usted, gruñón, recorre los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la vasta Organización que con tanta tacañería le paga.
1
Y espera un mañana menos caprichoso para ir a abordar al Director.

1
¿El señor Director?
2
No sé si está en su despacho.
3
Quizá podría usted llamar a su puerta.
4
No va a tardar, es la hora a la que llega habitualmente.
5
No está pero seguramente no va a tardar.
6
Siéntese pues en el corredor mientras le espera, seguramente no va a tardar, es la hora a la que llega normalmente.

1
Le espera en el pasillo.
5
No vuelve.
6
Usted va a ver a la Señora Yolanda.

3
Si la Señora Yolanda está, usted podrá charlar un rato con ella mientras espera el regreso del Director.
4
Si no usted recorrerá los distintos servicios cuyo conjunto constituye la totalidad o una parte de la Empresa que constituye su único horizonte, a la espera de que, para ir a buscar el Director, el Destino se presente menos cruel.
5
Supongamos para simplificar, pues siempre hay que simplificar, que la Sra. Yolanda no sólo está en su despacho sino que además está de buen humor.
6
Usted charla un rato con la Señora Yolanda.

[...]

[Trad.: Antonio Altarriba]

Pequeño abecedario ilustrado

Este pequeño relato de relatos fue escrito por Perec allá por 1969. Cinco años más tarde sería recogido en la primera antología del grupo, *La littérature potentielle*, donde figura como uno de los hallazgos más curiosos y atractivos del taller oulipiano. En el n.º 6 de la Bibliothèque Oulipienne (publicado después también en el *Atlas de littérature potentielle* de 1981) Italo Calvino, siguiendo esa misma constricción, escribió el *Piccolo sillabario illustrato*, usando por supuesto la lengua italiana, en la que la constricción aumenta su dificultad.

El «petit abécédaire illustré» es una secuencia alfabética de isofonismos con iteración consonántica y vocálica, es decir, se toma cada una de las consonantes del alfabeto y, utilizando las cinco vocales, se articula una frase. Dicha frase, por regla general, sonará algo así como babebibobú, tatetitotú, etc., pero su representación escrita (por la tremenda diferenciación que hay en francés entre lo oral y lo escrito) contendrá un mensaje mucho más explícito y significante (por ejemplo: «Bah! Beh! Bi beau: but», o «Taté, Tito tut»). Pero lo más interesante es que a partir de las secuencias consonántico-vocales y de las frases escritas que producen, se puede (y se debe) escribir un pequeño texto que explicita lo anterior. Así, la secuencia de la B cuenta el desprecio de un niño por determinados juguetes y la elección de su regalo de Navidad; la de la T es una crónica periodística y telegráfica sobre la astucia del desaparecido mariscal Tito y la guerra fría.

Por tanto, es un ejercicio muy cercano al experimento de *La cantatrice sauve*, donde la iteración fónica y la analogía articulatoria son utilizados como generadores textuales. Un caso muy específico de constricción con base lingüística, ya que el propio lenguaje es utilizado para construir más lenguaje, poniendo en evidencia las limitaciones del mismo, pero convirtiendo las barreras en puentes que permitan una creación inteligente y amena.

[J.C.]

* * *

PEQUEÑO ABECEDARIO ILUSTRADO

1

Ante los escaparates navideños de unos grandes almacenes, un bambino manifiesta su escepticismo o su repugnancia por la mayoría de los juguetes, y señala que lo que quiere que le regalen es una magnífica bicicleta cuya forma recuerda curiosamente la de los primeros vehículos de este género.

2

En un salón, unas señoras parlotean a propósito del adulterio.

3

Un niño, educado a la inglesa, hace ver, no sin malicia, que a menudo tratan a su padre de regordete.

4

Un joven pífano de la Musique du Train des Équipages de la Flotte ha desertado y se ha refuqiado en casa de un amigo viticultor. Pero llega la Policía. Enseguida, el viticultor ordena al desertor arrojar su pífano y sus documentos de identidad en uno de los toneles de su bodega.

5

Un día en que jugaba con sus amigos, Guy tuvo que ir corriendo a toda prisa al retrete. Todos los de la banda se acuerdan de aquello y el incidente se ha convertido en chiste.

6

Aunque abrumado por su destino, este hombre no se deja abatir; ya le ha ocurrido, explica, derrumbarse cuando ha llegado al colmo.

7

Tras muchos años de viaje, al fin descubrimos la islita cuyas descripciones librescas conocíamos tan bien.

Un músico francés de finales del siglo XIX lee, leve anacronismo, una de las últimas novelas de Thomas Mann.

8

Uno de los herederos de la Casa Mâme, gran librería católica de Tours, fue alumno de Marcel Marceau: no deja de ser extraña esta metamorfosis.

En mi casa tengo una especie de artesa que se desplaza cuando hablo en voz baja.

9

La joven Antoinette, afectuosamente apodada Nanne, tiene una muy grande admiración por la sextina, y más particularmente por la teoría general —o N-ine— de este tipo de poemas.

10

De camino a Cremona, el Soberano Pontífice escruta ansiosamente el río que huele mal.

El sacerdote ruso da de beber a su hijo, pero éste no tiene sed, quiere jugar a caballitos sobre la espalda de su padre.

11

Un transeúnte se da cuenta de que es absolutamente excepcional oír a la gente bromear en la calle.

12

Un tímido albañil se esconde para subir sus cubos de yeso a su compañero; éste, harto ya, le ordena que no se ande con remilgos.

Un lingüista se pregunta, riendo, si las teorías de Saussure constituyen un tamiz válido.

13

Aunque discretamente interrogado por el embajador de los Estados Unidos, el jefe del Estado yugoslavo no dejó ver nada de sus intenciones.

14

¡Vamos! ¡Sé voluntarioso! ¡Grita tu entusiasmo a la cara del mundo!

15

A pesar de ser antiguo alumno de la politécnica, este funcionario piensa con amargura que sólo ha llegado a un puesto modesto en el Ministerio de Trabajo, en la avenida Saxe, y se dice que si pudiera volver a elegir, cogería otra vía.

16

A pesar de que todavía no ha aprendido a hablar bien del todo, Helen Keller querría pedir algo a su sirviente Zacharie, familiarmente llamado Za. Pero ante la dificultad del tema, renuncia, harta.

[*Clave del abecedario ilustrado*]

1. Bah! Beh! Bi beau: but.
2. Caquet: qui cocu?
3. Dad est dit dodu.
4. Fa! et fifre fût!
5. Gag: Eh, Guy, gogues hue!
6. Ja j'ai gît, jauge eu.
7. Là l'est, l'îlot lu.
   Lalo lit l'Élu.
8. Mâme et mime, oh mue!
   Ma maie, mi-mot, mue.
9. Nanne: N-ine aux nues.
10. Pape épie, Pô pue.
    Pas pépie, pope, hue.
11. Rare est rire aux rues.
12. Ça! Cesse, hisse au su!
    Sas est-ce, hi, Saussure?
13. Taté, Tito tut.
14. Va! Veux! Vive au vu!
15. Qu'Sase, ex-X,! Oh que su...!
16. Za, z'éziz... Oh zut!

[Trad.: Jesús Camarero]

X toma a Y por Z*

La constricción ha sido definida por Raymond Queneau (ver *Oulipo 1*). Nosotros sistematizaremos esta definición.

Definición estricta

Consideremos un enunciado que reúna a tres actantes (por ejemplo tres personajes). Cada instancia válida de este enunciado define un triplete: el conjunto de los tres actantes que lo componen. El conjunto de los tripletes constituye lo que los matemáticos denominan ley de composición interna (como la adición, el *o* lógico, etc). Como, en los ejemplos que nos ocupan, el universo de los actantes posibles es finito, podemos presentar la ley de composición a través de su tabla de Pitágoras.

Ejemplo: supongamos el enunciado formal

A dirigiéndose a B le llama «C».

En una situación normal tendremos (si los actantes se llaman P1, P2, P3, P4) la tabla trivial:

* De *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981, pp. 174-179, Idées.

	P1	P2	P3	P4
P1	P1	P2	P3	P4
P2	P1	P2	P3	P4
P3	P1	P2	P3	P4
P4	P1	P2	P3	P4

Cuando se trata del enunciado formal propuesto por Queneau, las tablas no triviales corresponden a situaciones de *vaudeville*, de galanteo, de asilo de alienados, etc.

Con un enunciado de estas características resulta difícil construir universos plausibles en los que la tabla de Pitágoras sobre la ley de composición, asociada al enunciado, contenga propiedades algebraicas interesantes (grupo abeliano, por ejemplo).

Por ello, es aconsejable construir otros enunciados generadores de tales leyes.

Georges Perec ha propuesto las relaciones

X estima que Y es Z,
X cree que Y ama a Z.

para responder a los cuatro problemas planteados por Raymond Queneau en su estudio (cf. *Oulipo 1*, p. 64).

Ejemplos:

La revolución ahora y siempre

	a	*b*	*c*
a	*a*	*b*	*c*
b	*b*	*c*	*c*
c	*c*	*c*	*c*

	a	*b*	*c*
a	*a*	*c*	*c*
b	*c*	*b*	*c*
c	*c*	*c*	*c*

—Seamos claros —dice el anarquista—. La anarquía es la anarquía, el babuvismo es el babuvismo y el castrismo es el castrismo.

—Eres demasiado simplista, amigo —dice el babuvista—. Eso que tú llamas anarquía es el verdadero babuvismo; el babuvismo tal y como tú lo concibes no es más que castrismo...

—Y el castrismo...

—En eso tienes razón, el castrismo es el castrismo.

—Me hacéis reír —dice el castrista—. Anarquía, babuvismo, castrismo, son lo mismo: castrismo, sólo castrismo, siempre castrismo.

—Fruslerías —dice el anarco—. Me trae sin cuidado que babuvismo y castrismo sean lo mismo. Pero la anarquía es la anarquía.

—¡Ni hablar! —dice el babuvista—: que tus pequeños camaradas se junten con los graciosos castristas, sois iguales, pero los babuvistas son babuvistas.

—Me dais risa —dice el castrista—, insisto: todo eso es castrismo.

Historias del corazón 1

	a	*b*	*c*	*d*
a	*a*	*a*	*a*	*a*
b	*a*	*a*	*a*	*a*
c	*a*	*a*	*a*	*a*
d	*a*	*c*	*a*	*b*

Todos sabían que Amelia sólo se amaba a sí misma. Además, Amelia estaba persuadida de que todo el mundo sólo la amaba a ella. Es cierto que Brunehaut y Carolina estaban muy enamorados de Amelia. Todos sabían que Carolina amaba a Amelia. En el caso de Brunehaut era un poco distinto. Desirée pensaba que Brunehaut amaba a Carolina, e incluso se sentía muy desdichada por ello, pues ella amaba a Brunehaut, pero, no solamente ella no sabía que Desirée amaba a Brunehaut, sino que estaba persuadida de que Desirée amaba a Carolina.

Historias del corazón 2

	a	*b*	*c*	*d*
a	*c*	*c*	*d*	*a*
b	*c*	*c*	*d*	*a*
c	*d*	*d*	*a*	*c*
d	*a*	*a*	*c*	*d*

Antoinette estaba colada por Charles. Estaba muy celosa de la gran Bea porque pensaba que la gran Bea estaba también colada por Charles y ella era la más infeliz de las mujeres porque estaba persuadida de que Charles sólo tenía ojos para Denise, mientras que Denise, según Antoinette, tenía costumbres un tanto particulares y estaba colada por ella, algo de lo que ella se burlaba cuando podía, ja, ja, ja.

Era cierto que la gran Bea estaba colada también por Charles y le hubiera tirado con gusto del moño a Antoinette, porque estaba segura de que Antoinette tenía planes con Charles, y además, el susodicho Charles, la gran Bea habría puesto la mano en el fuego, no soñaba más que con Denise, la pequeña tortillera que —estaba segura— suspiraba por Antoinette. En definitiva, para la gran Bea las cosas habrían podido arreglarse: sólo faltaba que la pequeña Denise lograse seducir a Antoinette y, tal vez entonces, Charles se fijaría en ella, la gran Bea.

Pero, a decir verdad, Charles era el más desgraciado de los hombres. Pues amaba a Antoinette y estaba persuadido de que Antoinette —y la gran Bea también— estaban coladas por la pequeña Denise. En cuanto a la pequeña Denise, Charles estaba persuadido de que podría haber ido tras él, pero eso le traía sin cuidado.

En realidad, si la pequeña Denise amaba a alguien, era a sí misma y era todo.

Además, pensaba que los 3/4 de la humanidad eran así. Tal vez la gran Bea estaba un poco colada por Antoinette, pero en todo caso, Antoinette era la verdadera narcisista. En cuanto a Charles, Denise estaba segura de que se las arreglaba muy bien solo y que su ombligo le interesaba mucho más que todas las personas del bello sexo.

	x	*y*	*z*
x	*x*	*y*	*x*
y	*y*	*x*	*x*
z	*z*	*z*	«*z*»

x: Napoleón; *y*: un hombre que se cree Napoleón; *z*: la mujer de *y*.

Napoleón se enamora de la mujer del hombre que se cree Napoleón. La mujer ha creído siempre que su marido era Napoleón, y que por tanto ella era la mujer de Napoleón, condición que quiere conservar a cualquier precio, aunque para ello tenga que cambiar de Napoleón.

La única constante es la mujer, puesto que Napoleón la considera suya y el otro hombre cree que ella es la mujer de Napoleón.

Henry Mathews

Paul Braffort, en el volumen 4 de la Biblioteca oulipiana, ha utilizado la relación

X mirando a Y ve a Z en Y

que, en un universo de dos personajes, da aquí una ley de composición isomorfa al «no-*y*» de los lógicos y de los especialistas de electrónica.

Esta ley, como sabemos, es:

no-*y*	falso	verdadero
falso	verdadero	verdadero
verdadero	verdadero	falso

Ejemplo más detallado (la relación aquí es: X, lanzando tartas de nata a la cara de Y, alcanza a Z):

Se trata de un proyecto de guión para una película de Mack Sennet por Stan Laurel:

Mientras que tres repartidores, P1, P2, P3, reparten tartas de nata que sacan de una camioneta, un músico ambulante, Stan Laurel, que ha tropezado, empuja a P1, quien creyendo que se trata de un gesto hostil de P2 le lanza una tarta, pero es P3 quien recibe esa tarta. P3 a su vez lanza una tarta a P1, pero es P2 quien la recibe. P2 responde en dirección a P3 pero alcanza a P1. Laurel recibe entonces las tartas de las que los repartidores, furiosos de rabia, quisieran disfrutar, mientras que queriendo responder sólo puede recibir de rechazo todas las tartas que él lanza a los otros.

Obtenemos, de este modo, la estructura algebraica interesante:

	P1	P2	P3	Laurel
P1	Laurel	P3	P2	Laurel
P2	P3	Laurel	P1	Laurel
P3	P2	P1	Laurel	Laurel
Laurel	Laurel	Laurel	Laurel	Laurel

La forma más refinada de una constricción de estas características está desarrollada en la obra de Jacques Roubeaud, *La princesa Hoppy ou le Conte du Labrador*, cuyos dos primeros capítulos han sido prepublicados en la Bibliothèque Oulipienne (n.os 2 y 7); él explota las dos relaciones:

X conspira con Y contra Z,
X hace compota* con Y para Z.

que obedecen a una ley de composición particularmente sencilla (se trata de un grupo de cuatro elementos).

[Trad.: Ángela Serna]

* El juego de palabras que se establece en francés entre los términos *comploter* y *compoter* —próximos fonéticamente— desaparece en la traducción castellana. [*N. de la T.*]

Permutaciones*

Definición: Cualquiera de los elementos de un texto (letras, sonidos, palabras...) es permutado (total o parcialmente) obteniéndose así otro texto.

Una *permutación* puede ser *estricta*, si los elementos permutados permanecen intactos, o *aproximada*, si sufren ligeras modificaciones.

Una *permutación* puede ser *explícita*, si se proporciona el texto del que se parte y el que se obtiene, o *enigmática*, si el texto del que se parte o el que se obtiene debe ser adivinado.

Ejemplo: una *contrepèterie* es una permutación *estricta enigmática*.

Ejemplo de permutación aproximada: Los «Rrose Sélavy» de Marcel Duchamp y Robert Desnos:

¿Hay que meter la médula de la espada en el pelo de la amada?
(Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?)

Duchamp

Benjamín Péret sólo toma un baño al año.
(Benjamín Péret ne prend jamais qu'un bain par an)

Desnos

Observación: los anagramas son un caso particular de permutación literal.

1. Anagrama saturado de G. P. (ver más adelante).
2. Tratamiento permutativo de proverbios:

J. R. en *Autobiographie cap. diez*; a partir de «los proverbios actualizados» de Éluard y Péret por medio de variaciones permutativas:

Ejemplo: No hay que ocultar la avería debajo de la rebanada (Il ne faut pas cacher la panne sous la lèche) (la permutación es enigmática: es preciso descubrir el proverbio del que se parte).

3. Definición de un personaje por medio de permutaciones a partir de su nombre.

Ejemplo: Es el amigo de los poetas pues, al igual que el joven Leiris, tarda en dar vagidos al estar privado de senos (P. F.) (Il est l'ami des poètes car, comme le jeune Leiris, il vagit tard étant privé des seins).

4. Permutación de palabras, de rimas en un poema (véase las Queninas).
5. Permutación de capítulos de un libro, de párrafos, de conceptos...

Ejemplo de anagrama saturado:

(L)	AERT	
	EATR	
	ETAR	
	TRAE	Laërte âtre tartra
	TAER	et
	ERAT	aère rat
	ATER	
	TREA	à tertre art aëra
	RTAE	(être à tartre
	RAET	tarera tête!)
	REAT	
	ARTE	arrêta âtre
	TARE	
	RATE	are ter tarte a
	TEAR	
	RETA	
	ATRE	
	ARET	
	ERTA	
	RTEA	
	TETRA	
	TERA	et ratera â être art
	AETR	
	EART	

Traducción literalmente aproximada:

Laertes fogón llenó de hollín
y
ventila rata
en cerro arte ventiló
(¡estar con hollín
deteriorará cabeza!)
detuvo fogón
área por tres veces tarta tiene
y fracasará en ser arte

(este texto constituye una demostración de la hipótesis de Bernard Jaulin: *existe un anagrama exhaustivo a partir de cuatro letras).*

[Trad.: Antonio Altarriba]

* De *Atlas de littératura potentielle. op. cit.*, pp. 180-182.

DOCUMENTACIÓN

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE GEORGES PEREC

0. Como habrá podido comprobarse en la lectura de los distintos estudios que componen este volumen, la obra de Georges Perec es abundante, multiforme y variadísima, pero también aparece *a priori* muy heterogénea. Uno de los componentes de dicha heterogeneidad reside en su característica dispersión bibliográfica, y las referencias que a continuación presentamos no pretenden agotar las potencialidades descriptivas de semejante universo: nos hemos atenido principalmente al criterio práctico de la accesibilidad de los textos, privilegiando las publicaciones monográficas, hasta detallando el contenido de éstas, pues muchas de ellas fueron concebidas para recoger artículos y textículos anteriormente inasequibles sin acrobáticas investigaciones.

Los textos de Perec van clasificados cronológicamente en función de su fecha de primera publicación, sin entrar en más pormenores cuando el editor sigue siendo el mismo. Salvo precisión contraria, el lugar de edición es París, y, cuando existen varias ediciones actualmente disponibles, hemos privilegiado una, particularmente cuando de satisfactorias ediciones de bolsillo se trata. Como es obvio, hemos querido dedicar para el caso un cuidado especial a las ediciones hispánicas de los textos de Perec, a la vez para favorecer la lectura en lengua española y para dar cuenta de un itinerario editorial que ya empieza a ser historia.

En cuanto a los elementos de bibliografía crítica, también se quiso insistir en la producción crítica redactada en lengua española, además de las referencias exegéticas fundamentales existentes en el mercado francés e internacional. Evidentemente, sólo se trata de una selección, fundada en un criterio aproximativo de representatividad y calidad.

1. DOCUMENTACIÓN, MANUSCRITOS

Los documentos manuscritos personales del autor, propiedad de sus herederos, se encuentran en la actualidad bajo la custodia de la Association Georges Perec en la Bibliothèque de l'Arsenal (1, rue de Sully, 75004 París, Francia), donde pueden consultarse mediante autorización previa.

Por otra parte, la Association Georges Perec también pre-

tende enriquecer dicho fondo con documentos fotocopiados u originales dispersos, centralizando en la medida de lo posible todos los estudios relacionados con la obra de Georges Perec en vista a una mejor y más amplia difusión de los resultados de la investigación internacional.

2. TEXTOS DE GEORGES PEREC

(Primeros textos, 1954-1962): Según el propio Georges Perec y otros testigos, estos textos —aún inéditos— se han perdido a raíz de un error del mismo autor que llegó a confundir dos maletas: la una llena de trastos para tirar y la otra llena de documentos que conservar. Se trataba de los siguientes títulos:

Les barques (1954) [extracto publicado en *Parcours Perec*].
Les errants (1955).
Manderre ou La procession (1956) [extracto publicado en *Parcours Perec*].
L'attentat de Sarajevo (1957) [un ejemplar manuscrito acaba de ser descubierto por David Bellos en Yugoslavia, en casa del pintor y amigo de Perec Mladen Srbinovic. Existe bajo forma de sinopsis de obra teatral en *Cahiers Georges Perec* IV, extracto de una carta a Jacques Lederer].
Gaspard pas mort ou *Le condottiere* (1958-1959) [se han publicado algunos extractos de un manuscrito desconocido hasta entonces, en *Parcours Perec*].
J'avance masqué ou *Gradus ad parnassum* (1961).
La grande aventure (1962).

(1955): Notas de lectura publicadas en la *Nouvelle N.R.F.* durante el año 1955. Trataban de:

Albert Vidalie: *Les bijoutiers du clair de lune* (n.° 25).
Jean-Pierre Richard: *Littérature et sensation* (n.° 28).
Donald Windham: *Canicule* (n.° 28).
Marcel Lallemand: *Bonheur, II, Bâtir la maison* (n.° 29).
Félicien Marceau: *Balzac et son monde* (n.° 30).
René de Obaldia: *Tamerlan des coeurs* (n.° 34).
Henri Thomas: *La cible* (n.° 35).
Driss Chraïbi: *Les boucs* (n.° 36).

(1957-1959): Notas de lectura publicadas en *Les Lettres Nouvelles*. Trataban de:

Jacques Nantet: *Les juifs et la nation* (n.° 45).
Ivo Andritch: *Il est un pont sur la Drina* (n.° 45).
«L'enfance de Djilas au Monténégro» [sobre Milovan Djilas: *Pays sans justice*, Nueva serie, n.° 3. El artículo está firmado «Serge Valène»].

(1962-1963): Ensayos literarios y políticos en varias revistas, principalmente *Partisans*:

«Le Nouveau Roman et le refus du réel» [escrito con Claude Burgelin, n.° 3].
«Pour une littérature réaliste» [n.° 4].
«Engagement ou crise du langage» [n.° 6].
«Robert Antelme ou la vérité en littérature» [n.° 8].
«Le VI congrès de l'UEC» [n.° 9].
«L'univers de la science-fiction» [n.° 10].
«Le mystère Robbe-Grillet» [n.° 11].
[sobre] Georges Limbour: *La chasse au mérou* [n.° 11].

(1965): *Les choses. Une histoire des années soixante*, Julliard [col. Lettres Nouvelles].

Trad. esp. de J. López Pacheco, *Las cosas*, Barcelona, Seix Barral, 1967 [col. Biblioteca Breve].
Traducción catalana de P. Bardoulaud y R. Lladó, *Les coses*, Barcelona, Edicions de la Magrana / Edicions 62, 1988 [col. Venecies].

(1966): *Quel petit vélo à guidon chrome au fond de la cour?*, Denoël [col. Lettres Nouvelles].
(1967*a*): *Un homme qui dort*, Denoël [col. Lettres Nouvelles].

Trad. esp. de E. Russek Girardin, *Un hombre que duerme*, Barcelona, Anagrama, 1990.

(1967*b*): «Écriture et mass-média», *Preuves*, n.° 202.
(1967*c*): Roger Price: *Le cerveau à sornettes*, traduit de l'américain par Jacques Papy, préface de Georges Perec, Julliard [col. Humour Secret].
(1969*a*): Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Christian Bourgois.
(1969*b*): *La disparition. Roman*, Denoël [col. Lettres Nouvelles].

Existe una tentativa de traducción al castellano —o, mejor dicho, de re-escritura, todavía sin publicar— bajo el título *Y se esfumó*, elaborada por un grupo de trabajo bajo la dirección de Marc Parayre, entonces lector de francés en la Universidad Autónoma de Barcelona. En 1989 aparecieron algunos extractos de dicho trabajo en «El sueño de las letras: Oulipo» (*Caracola*, n.° 3-4) bajo las firmas de Pilar Arrufat, Sergi Belbel, Mercè Burrell, María Luisa de Tord, Roser Gauchola, Cristina Hernández, Marc Parayre, Hermesindo Salceda y Esther Valencia.

(1972*a*): *Les revenentes* [*sic*]. *Texte*, Julliard [col. Idée Fixe]. Agotado.
(1972*b*): *Die Maschine*, Stuttgart, Reclam [col. Universal Bibliothek]. Obra de teatro musical radiofónico —*Hörspiel*—, escrito con Eugen Helmié. La redacción de este texto, cuya versión francesa sigue inédita, empezó en 1968.
(1972-1973): Artículos publicados en la revista *Cause Commune*. Algunos nunca se han vuelto a publicar:

«L'orange est proche» [n.° 2, sobre la película de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*].
«Fonctionnement du système nerveux dans la tête» [n.° 3, obra de teatro radiofónico].
«Le grabuge» [n.° 4].
«Chalands et nonchalants» [n.° 7].

(1973*a*): *La boutique obscure* (124 sueños), postfacio de Roger Bastide, Denoël [primer y último volumen de la col. Cause Commune]. Los sueños llevan fechas de mayo de 1969 a agosto de 1972.
(1973*b*): Oulipo: *La littérature potentielle. Créations, recréations, récréations*, Gallimard [col. Idées, ahora en Folio Essais]. Contiene los siguientes textos, textículos y ejercicios de Georges Perec:

«Histoire du lipogramme» (1970).
«Un roman lipogrammatique» («Post-scriptum» de *La disparition*, 1969).
«Traductions lipogrammatiques de poèmes bien connus» (extracto de *La disparition*, 1969).
«Palindrome» («Le Grand Palindrome», 1969).
«J'ai cru voir...» (versos ropálicos, s.f.).
«Les horreurs de la guerre. Drame alphabétique en trois actes et trois tableaux» (1969).
«Voyons voir...» (homosintaxismo, s.f.).
«Petit abécédaire illustré» (textículos con enigmas homofónicos, 1969).

Marcel Bénabou y Georges Perec, «La littérature sémo-définitionnelle», «LSD poétique», «LSD analytique» (ejercicio sobre una frase de Raymond Roussel) (s.f.). Parcialmente traducido por Jesús Camarero en *Pamiela*, n.º 8, 1985.

(1973*c*): «Micro-traductions», *Change*, n.º 14.
(1974*a*): *Espèces d'espaces*, Galilée [col. L'Espace Critique].
(1974*b*): «Un homme qui dort: lecture cinématographique», *Combat*, 4-IV-1974.
(1974*c*): «Qu'est-ce que la littérature potentielle?», *Le Magazine Littéraire*, n.º 94.
(1975): *W ou Le souvenir d'enfance*, Denoël [col. Lettres Nouvelles]. Los capítulos impresos en cursiva se habían publicado previamente como folletín en *La Quinzaine Littéraire*, 1969-1970.

Trad. esp. de A. Clavería. *W o el recuerdo de la infancia*, Barcelona, Península, 1987.

(1976): *Alphabets (cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques)*, ilustraciones de Dado, Galilée [col. Écritures/Figures].
(1977*a*): Georges Perec y Harry Mathews, «Roussel et Venise. Esquisse d'una géographie mélancolique», *L'Arc*, n.º 68.
(1977*b*): «La galaxie Roussel», *Les Nouvelles Littéraires*, n.º 2.575.
(1977*c*): «Tentative de description de quelques lieux parisiens: Guettées», *Les Lettres Nouvelles*, n.º 1.
(1977*d*): «Tentative de description de quelques lieux parisiens: Vues d'Italie», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.º 16.
(1977*e*): Harry Mathews, *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, traducido por Georges Perec, Denoël [col. Lettres Nouvelles].
(1977*f*): Claudine Dannequin, *Les enfants baillonnés*, prefacio de Georges Perec, CEDIC [col. Langue Française, Théorie et Pratique].
(1977*g*): Raymond Queneau, *Un rude hiver*, presentado por Georges Perec, Gallimard [col. L'Imaginaire, n.º 1].
(1978*a*): *Je me souviens (Les choses communes, I)*, Hachette [col. POL]. Colección de 480 microrrecuerdos.

Parcialmente traducido al euskera por Edurne Garitano en *Pamiela* (Pamplona), n.º 8, 1985.

(1978*b*): *La vie mode d'emploi. Romans*, Hachette [col. POL]. También, desde 1980, col. Livre de Poche, n.º 5.341.

Trad. esp. de J. Escuer Porta, *La vida instrucciones para el uso, Barcelona, Anagrama, 1988.*
Extractos traducidos al español por Antonio Altarriba, bajo el título «El puerto de Gijón modo de empleo», en VV.AA, *Sobre literatura potencial*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1987.

(1978*c*): «La vie: règle du jeu», entrevista con Alain Hervé, *Le Sauvage*, n.º 60.
(1978*d*): «Cyd Charisse m'était contée», *Les Nouvelles Littéraires*, n.º 2.666.
(1978*e*): «Mon plus beau souvenir de Noël», *Le Nouvel Observateur* (18 diciembre).
(1979*a*): *Mots croisés, précédé de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Mazarine. Primera antología de crucigramas aparecidos anteriormente en el semanal *Le Point* desde 1976.
(1979*b*): *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Balland [col. L'Instant Romanesque]. También, desde 1989, col. Le Livre de Poche.

Trad. esp. de M. Gras Balaguer, *El gabinete de un aficionado*, Barcelona, Anagrama, 1989.

(1979*c*): *Le voyage d'hiver*, en Georges Perec, Rezvani, Jean Freustié, Jacques Chessex, *Saisons*, Hachette. Este cuento, agotado en su primera edición —semiprivada—, puede leerse en *Le Magazine Littéraire*, n.º 193 (1983).
(1979*d*): «Je me souviens de Malet & Isaac», *H/Histoire*, n.º 1.
(1979*e*): «Je me souviens du jazz», *Jazz Magazine*, n.º 272.
(1979*f*): «Paolo Boni, mecánico de lo imaginario», en *Catálogo Paolo Boni*, Granada, Banco de Granada, 1979. Este texto fue publicado en castellano en su primera y única versión, sin que el original francés haya llegado nunca a difundirse.
(1979*g*): *Série Noire*, película de Alain Corneau, diálogos de Georges Perec, texto integral publicado en *L'Avant-scène/Cinéma*, n.º 233.
(1979*h*): *Jacques Poli: peintures entomologiques, 1978-1979*. Textos de Georges Perec. Catálogo de la muestra de la Galerie Adrien Maeght.
(1980*a*): Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, INA / Ed. du Sorbier. Agotado.
(1980*b*): *La clôture et autres poèmes*, frontispicio de Pierre Getzler, Hachette [col. POL]. Recoge:

La clôture (heterogramas publicados por primera vez en 1976 con fotografías de Christine Lipinska).
Trompe-l'oeil (poemas «bilingües», publicados por primera vez en 1978 con fotografías de Cuchi White).
«9691, Edna D'Nilu» («Le grand palindrome», 1970).
Ulcérations (heterogramas, 1974).
«Palindrome pour Pierre Getzler» (1970).
«Treize vers hétérogrammatiques pour Hans Dahlem» (1978).
«Dos, caddy d'aisselles» (palíndromo silábico, 1977).
Un ejercicio (1978).
4 sonetos heterogramáticos, extracto de *Métaux* (1976).
2 *morale élémentaire* (s.f.).
2 *belle absente* (s.f.).
«Un poème» (el autor solía asegurar que este fue escrito sin «contrainte», s.f.).

(1980*c*): «Le Pacte», *Le bout des bordes*, n.º 5-6.
(1980*d*): «Experimental demonstration of the tomatotopic organization in the soprano (*Cantatrix Sopranica L.*)», *Banana Split*, n.º 2. El texto fue escrito en 1974.
(1980*e*): «Distribution spatio-temporelle de Coscinoscera Victoria, Coscinoscera Tigrata Carpenteri, Coscinoscera Punctata Barton & Coscinoscera Nigrostriata d'Iputupi», *Catalogue de l'exposition Cartes et figures de la Terre*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. El artículo está firmado por «Pogy O'Brien y Johan Wofluss» [*sic*] y «traducido por Georges Perec en colaboración con Sylvia Richardson-Lamblin».
(1980*f*): «Une amitié scientifique et littéraire: Léon Burp et Marcel Gotlib. Suivi de considérations nouvelles sur la vie et l'oeuvre de Romuald Saint-Sohaint». Prólogo a Gotlib, *La Rubrique-à-brac*, vol. 2, Dargaud (ed. no comercializada).
(1980*g*): «Emprunts à Flaubert», *L'Arc*, n.º 79.
(1980*h*): «Emprunts à Queneau», *Les amis de Valentin Brû*, n.º 13-14.
(1980*i*): «À Jacques Vallet», *Le Fou Parle*, n.º 4.
(1980*j*): «Fragments de déserts et de culture», *Traverses*, n.º 19.
(1980*k*): «Élégie de Pierre et Denise Getzler», *Art Press*, n.º 39.
(1981*a*): *Théatre I: L'augmentation, précédé de La poche parmentier*, Hachette [col. POL]. *L'augmentation (ou Com-*

ment, quelles que soient les conditions sanitaires, psychologiques, climatiques, économiques ou autres, mettre le maximum de chances de son [sic] *côte en demandant à votre chef de service un réajustement de votre salaire*) fue en primer lugar (1968) un monólogo ininterrumpido antes de convertirse en texto dramático con seis «personajes» para representarse en el teatro del Petit-Montparnasse en 1970. *La poche parmentier* fue representado en 1974 (teatro de Niza), aunque estaba escrito ya en 1971.

Existe una versión catalana de *L'augmentation*, traducida por Sergi Belbel bajo el título *L'augment*. Aunque todavía sin publicar, la obra fue presentada con notable éxito en Cataluña bajo la dirección del traductor y brillante dramaturgo (febrero de 1988).

(1981*b*): Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard [col. Idées, ahora en Folio Essais]. Contiene textos de Perec.

«La révolution toujours et encore» (*x* prend *y* pour *z*, s. f.).
«Histoires de coeur, 1» (*x* prend *y* pour *z*, s. f.).
«Histoires de coeur, 2» (*x* prend *y* pour *z*, s. f.).
«Exemple d'anagramme saturé» (s. f.). Traducción española de Jesús Camarero: «Ejemplo de anagrama saturado», en «El Sueño de las Letras», *Caracola* (Zaragoza), n.º 3-4, 1989.
«Un récit à (fonds de) tiroirs» (cilindro de párrafos, s. f.).
«What a man!» (monovocalismo, s. d.).
«Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*» (glosa metatextual, 1979).

(1981*c*): *L'éternité*, Orange Export Ltd. Agotado. Este poema puede leerse, con algunes errores tipográficos, en *Le Magazine Littéraire*, n.º 193 (1983).
(1981*d*): Georges Perec et Cuchi White, *L'oeil ébloui*, Chêne / Hachette. Texto de Georges Perec con fotografías (colección de decorados pintados en *trompe-l'oeil*) de Cuchi White.
(1981*e*): «Alphabet pour Stämpfli», Catálogo *Peter Stämpfli, oeuvres récentes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.
(1981*f*): «Avez-vous lu Harry Mathews?», *Le Monde* (3 de abril).
(1981*g*): «Chapitre cent cinquante-cinq (copie certifiée conforme», *Lectures* (Universidad de Bari), n.º 9.
(1981*h*): «J.R.: tentative de saturation onomastique», *Banana Split*, n.º 4.
(1981*i*): «Anagrammes de Georges Condominas», en VV.AA, *Orients / Pour Georges Condominas*, Sudestasie-Privat.
(1981*j*): «Stations Mabillon», *Action Poétique*, n.º 81.
(1981*k*): «Questions-réponses», *Action Poétique*, n.º 81.
(1981*l*): Harry Mathews, *Le naufrage du stade Odradek*, traducido por Georges Perec, Hachette [col. POL].
(1981*m*): «Ouvre ces serrures caverneusses...», poema [*contrainte du prisonnier*] sobre tarjeta postal, Orange Export Ltd. [col. l'Inédit].
(1981*n*): Sylvie Weil et Louise Rameau, *Trésor des expressions françaises*, prólogo de Georges Perec, Belin [col. Le Français Retrouvé, n.º 1].
(1982*a*): *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois. Primera publicación en revista: 1975.
(1982*a*): «Un peu plus de quatre mille poèmes pour Fabrizio Clerici», *Action Poétique*, n.º 85.
(1982*b*): «Adieu à Venise», poema anagramático insertado en un grabado de Pierre Getzler en el n.º 88 de la revista *Action Poétique*.
(1982*c*): «L'Art effaré», *Le Fou Parle*, n.º 21-22.
(1982*d*): Alain Barandard, *La cathédrale de Chartres dans tous ses états*, prólogo de Georges Perec, Denoël.

(1985): *Penser/Classer*, Hachette [col. Textes du XX[e] siècle]. Trece textos publicados en diversas revistas entre 1976 y 1982:

«Notes sur ce que je cherche» (1978). Trad. esp. de R. Conte: «Notas sobre lo que busco», *El Urogallo*, n.º 1, 1986.
«De quelques emplois du verbe habiter» (1981).
«Note concernant les objets qui sont sur ma table de travail» (1976).
«Trois chambres retrouvées» (1977).
«Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres» (1978).
«Douze regards obliques» (1976).
«Les lieux d'une ruse» (1977).
«Je me souviens de Malet et Isaac» (1980).
«81 fiches-cuisine à l'usage des débutants» (1980).
«Lire: esquisse socio-physiologique» (1976).
«De la difficulté qu'il y a à imaginer une cité idéale» (1981). Traducción española: «De cuán difícil es imaginar una ciudad ideal», por Eric Beaumatin, en «El sueño de las ciudades», *Caracola*, n.º 3-4, 1989.
«Considérations sur les lunettes» (1981).
«Penser/Classer» (1982).
Trad. esp. de C. Gardini, *Pensar/Clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986.

(1986): *Mots croisés, II*, POL, Mazarine. Segunda recopilación de crucigramas publicados en *Le Point*.
(1987): Oulipo, *La bibliothèque oulipienne*, Ramsay, 2 vols. Reedición en facsímil de los 37 primeros fascículos (1974-1987) del Obrador de Literatura Potencial. Entre otros:

Georges Perec, *Ulcérations* (1974, vol. I).
Georges Perec, «Dos, caddy d'aisselles», en Oulipo, *À Raymond Queneau* (1977, vol. I).
Claude Burgelin, Paul Fournel, Béatrice de Jurquet, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Bens, *La cantatrice sauve* (1981, vol. I).
Georges Perec, *Épithalames* (1983, vol. II).
Oulipo, *À Georges Perec*, (1984, vol. II).

(1988): *Métaux*, Atelier RLD. Siete sonetos heterogramáticos con siete «grafiesculturas» de Paolo Boni (1976-1977). Edición de lujo, tirada limitada.
(1989*a*): *«53 jours»*, POL. Novela inacabada al morir Georges Perec (3 de marzo de 1982), edición a cargo de Harry Mathews y Jacques Roubaud.

Trad. esp. de José Antonio Torres Almodóvar, *«53 días»*, Barcelona, Anagrama, 1989.

(1989*b*): *L'infra-ordinaire*, Le Seuil [col. Bibliothèque du XX[e] siècle]. Ocho textos publicados entre 1972 y 1981:

«Approches de quoi?» (1973).
«La rue Vilin» (1977).
«Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables» (1978).
«Tout autour de Beaubourg» (1981).
«Promenades dans Londres» (1981).
«Le Saint des Saints» (1981).
«Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze» (1976).
«Still life / Style Leaf» (1981).

(1989*c*): *Voeux*, Le Seuil [col. Bibliothèque du XX[e] siècle]. Recoge diez conjuntos de textículos con enigmas homofónicos que Perec solía mandar bajo forma de libritos policopiados a sus amigos con motivo del año nuevo:

«Petit abécédaire illustré» (año nuevo, 1970).
«Lieux communs travaillés» (id. 1972).
«Versions latines» (id. 1973).
«Les adventures de Dixion Harry» (id. 1975).
«Petite histoire de la musique» (id. 1977).
«Oeuvres anthumes» («Charades bibliographiques», *Magazine Littéraire*, 1978).

«Gamine de blouse» (año nuevo 1979).
«Rom Pol» (íd. 1980).
«Dictionnaire des cinéastes» (íd. 1981).
«Cocktail Queneau» (íd. 1982).

(1989*d*): *Presbytères et prolétaires. Le dossier PALF*. Presentado por Marcel Bénabou [*Cahiers Georges Perec*, n.º 3, Montpellier, Éditions du Limon]. Los primeros trabajos preparatorios llevados a cabo por Perec junto con Marcel Bénabou para la elaboración del PALF (Producción Automática de Literatura Francesa) y el LSD (Literatura Semo-Definicional) empezaron a mediados de los años sesenta.

(1990): *Je suis né*, Le Seuil [col. Librairie du XX^e siècle]. Recoge algunos textos autobiográficos:

«Je suis né» (inédito, 1970, extracto de los manuscritos preparatorios de *W ou le souvenir d'enfance*).
«Le saut en parachute» (1959).
«Kléber Chrome» (1960).
«Les lieux d'une fugue» (1965).
«Lettre à Maurice Nadeau» (1969).
«Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant» (1972).
«Le rêve et le texte» (1979).
«Le travail de la mémoire» (entrevista con Frank Venaille, 1979).
«Ellis Island: description d'un projet» (1979).
«Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir» (inédito, 1980).

3. ELEMENTOS DE BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

AGUILERA, M.D. (1982): «Oulipo. La máquina de la infinita literatura», *Quimera*, n.º 15.

ALBAIGES I OLIVART, J.M. (1986): «La literatura semidefinicional» [*sic*], *Cacumen*, n.º 39.

ALTARRIBA, A. (1984): «La literatura potencial. Cuando la poesía es espita sin nómina, indefinible esfinge», *Lux Daemoniorum* (Vitoria), n.º 4, 1984.

—(1986): «Sobre la función paródica y otras atribuciones de la literatura potencial», *Queste* (Universidades del País Vasco, Pau, Valencia y Zaragoza), n.º 3.

—(1987): dirección de VV.AA., *Sobre literatura potencial*, y también «Introducción», «La constricción española», «El puerto de Gijón modo de empleo», Universidad del País Vasco.

—(1988): «Espacios llenos de especies», VV.AA., 1988*b*).

—(1989): «La literatura potencial», *Caracola* (Zaragoza), n.º 3-4 (*El sueño de las letras*).

ARNAUD, N. (1989): «... Y nació el Obrador de Literatura Potencial», trad. Eric Beaumatin, *Caracola* (Zaragoza), n.º 3-4 (*El sueño de las letras*).

—(1990): «Perec, un soir», (v. VV.AA., 1990*b*).

ASTRO, A. (1987): «Allegory in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*», *Modern Language Notes*, vol. CII, n.º 6.

BAETENS, J. (1990): «Série B, ou comment les textes peuvent occuper les volumes» (v. VV.AA., 1990*a*).

BASTIDE, R. (1973): Postfacio a Georges Perec, *La boutique obscure*, Paris, Denoël-Gonthier (col. Cause Commune).

BEAUMATIN, E. (1984): «Le bouche-à-bouche de Georges Perec et Quim Monzó», *Cahiers de Fontenay*, n.º 34.

—(1985): «L'autobibliographie: notes préliminaires a l'étude d'un corpus et d'un genre» (v. VV.AA., 1985).

—(1986): «Petite introduction aux travaux de l'Oulipo», en VV.AA., *Actas de las primeras jornadas pedagógicas de enseñanza del francés*, Madrid, Asociación de Profesores de Francés.

—(1987): «La contrainte mode d'emploi», *Le Matin de Paris* (27-IX-1987).

—(1988*a*): «Uno de los escritores más originales del siglo XX», *El País* (1-VIII-1988).

—(1988*b*): «Cuatro puntos cardinales y un horizonte único» (v. VV.AA, 1988*b*).

—(1990): «L'homme et l'oeuvre ou comment en sortir», y, en colaboración con C. Berge: «Georges Perec et la combinatoire», (v. VV.AA, 1990*b*).

BEHAR, S. (1988): «Georges Perec: *La disparition*, des manipulations pour interpréter le réel», *Paroles Gelées* (UCLA French Studies), n.º 6.

—(1990): «*Les choses*: prolégomènes à une anthropologie contemporaine», en VV.AA, *Proceedings of the 1st Annual Languages and Literature Conference*, Los Ángeles, UCLA.

BELLAMY, G. (1983): *A propos des listes dans «La vie mode d'emploi»*, Memoria de DEA, Universidad París III (Instituto de Estudios Lingüísticos y Fonéticos), 73 pp.

BELLOS, D. (1987): «Literary quotations in Perec's *La vie mode d'emploi*», *French Studies*, vol. XLI, n.º 2.

—(1988): «Perec's puzzling style», *Scripsi* (Melbourne), vol. V, n.º 1.

—(1990): «Perec et Saussure: à propos de *La vie mode d'emploi*» (v. VV.AA., 1990*a*).

BÉNABOU, M. (1969): «Autour d'une absence», *La Quinzaine Litteraire*, 1 (15-V-1969).

—(1985): «Perec et la judéité» (v. VV.AA., 1985).

—(1987): «De la regla a la constricción: el Oulipo», en VV.AA., *Sobre literatura potencial*, Universidad del País Vasco.

—(1990): «Vraie et fausse érudition» (v. VV.AA., 1990*a*).

BENS, J. (1983): «Oulipien à 97%» (v. VV.AA., 1983*a*).

—(1990): «Un écrivain joueur» (v. VV.AA., 1990*b*).

BERGE, C. (1990): v. Beaumatin, 1990.

BERTELLI, D. (1986): *Le chapitre XVI de «La vie mode d'emploi»*, tesina, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 72 pp.

—(1990): «transPhormEr/ÉCrire» (v. VV.AA., 1990*c*).

BESSIERE, J. (1987): «Constricción, paralogia y ficción. Queneau, Perec, Calvino», en VV.AA., *Sobre literatura potencial*, Universidad del País Vasco.

BEVERNIS, C. (1985): «Zum Bild des Menschen im französischen Gegenwartsroman: Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Georges Perec: Schreibweisen un Sehweisen», *Weimarer Beitrage*, vol. XXXI, n.º 10.

BOBER, R. (1983): «Un Juif à Ellis Island» (v. VV.AA., 1983*a*).

BOUAROUR, I. (1989): *«Alphabets» de Georges Perec: Index avec commentaires*, tesina, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 127 pp.

BOUCHOT, V. (1987): *Une esthétique de la nécessité: Georges Perec et la musique sérielle*, tesina, Universidad de París III, 134 pp.

—(1988): *L'île de rêve, l'île de cauchemar: une lecture de «W*

ou le souvenir d'enfance» de Georges Perec, memoria de DEA, Universidad de París III, 53 pp.
—(1990*a*): «L'intertextualité vernienne dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec» (v. VV.AA., 1990*c*).
—(1990*b*): «De la musique dans l'oeuvre de Perec: fréquentations, thèmes, structures» (v. VV.AA., 1990).
BOVIATSIS ANASTASI, M. (1984): «Lieux connus, lieux communs (à propos d'Espèces d'espaces)», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena*, n.º 5.
BRAFFORT, P. (1983): «Georges Perec géomètre» (v. VV.AA., 1983*b*).
BROUWERS, R. (1988): «Lire, écrire, enseigner Georges Perec», *Enjeux* (Facultés Universitaires de Namur), n.º 14.
BURGELIN, C. (1975): «*W ou le souvenir d'enfance* de Perec», *Les Temps Modernes*, n.º 347.
—(1984): «Perec lecteur de Flaubert», *La Revue des Lettres Modernes* (París, Minard), 1984.
—(1985): «Perec et la cruauté» (v. VV.AA., 1985).
—(1988): *Georges Perec*, París, Éditions du Seuil (col. Les Contemporains, n.º 4), 256 pp.
—(1989*a*): «Perec politique», *Le Croquant*, n.º 4.
—(1989*b*): «Le phénomene Perec», *Esprit*, n.º 6.
BURGUET ADIACA, F. (1988): «Han nacido dos estrellas», *El País* (7-IV-1988).
BUSS, R. (1977): «Eleven times table», *The Times Literary Supplement* (6-V-1977).
CALVINO, I. (1982): «Perec, gnomo y kabalista», *Quimera*, n.º 19.
—(1984): «Perec e il salto del cavallo», *La Repubblica* (16-V-1984).
—(1988): «Multiplicidad e hiper-novela» (v. VV.AA., 1988*b*).
CAMARERO ARRIBAS, J. (1985*a*): «Plaidoyer pour l'Oulipo en Espagne», *Pamiela* (Pamplona), n.º 8.
—(1985*b*): «Vacuidad y objetos en Georges Perec», *Pamiela* (Pamplona), n.º 8.
—(1986): *Georges Perec y el Oulipo*, tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 716 pp.
—(1987): «El arquetipo de la constricción oulipiana», en VV.AA., *Sobre literatura potencial*, Universidad del País Vasco.
—(1988): «A la literatura por la literatura» (v. VV.AA., 1988*b*).
—(1989*a*): «Pequeña antología comentada de constricciones oulipianas», *Caracola* (Zaragoza), n.º 3-4 (*El sueño de las letras*).
—(1989*b*): «*La vie mode d'emploi* de Georges Perec: modo de empleo», *Caracola* (Zaragoza), n.º 3-4 (*El sueño de las letras*).
—(1989*c*): «Les hétérogrammes de Georges Perec, contrepoint formel du lyrisme», *Queste* (Universidades del País Vasco, Pau, Valencia y Zaragoza), n.º 4.
—(1989*d*): «Aproximación al concepto de escritura en Georges Perec», *Cuadernos de Investigación Filológica* (Logroño), vol. XIV.
—(1989*e*): «Un cas d'intertextualité in-scriptive dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», *Cuadernos de Filología Francesa* (Universidad de Extremadura), n.º 3.
—(1990): «Le bi-cercle roman non-orthogonal d'ordre 10 (?) dans *La vie mode d'emploi* de Perec», en VV.AA., *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Universidad del País Vasco.
CARLON, J. (1988): «Una casa que se parece al mundo», *Leer*, n.º 14.
CHASSAY, J.-F. (1990*a*): «Récrire le monde à son image. Le cas de Percival Bartlebooth» (v. VV.AA., 1990*c*).
–(1990*b*): *Imaginaire littéraire et imaginaire scientifique: «La vie mode d'emploi» de Georges Perec*, tesis de doctorado, Universidad de Montreal (Études Françaises).
CHAUVIN, A. (1987): «La saga du scriptural: occultations, duplications (réécritures dans *La disparition* de Georges Perec)», en VV.AA., *La réécriture du texte littéraire* (SEMEN 3, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 347), París, Les Belles-Lettres.
—(1990): «Le jeu des erreurs, ou métamorphoses en minuscules» (v. VV.AA., 1990*c*).
CHESNEAU, A. (1984): «Lorsque l'e disparaît du cercle des voyelles», *Francofonia* (Florencia), n.º 6.
COLONNA, V. (1985): «Fausses notes» (v. VV.AA., 1985).
—(1988): «*W*: un livre blanc» (v. VV.AA., 1988*a*).
COMPERE, D. (1979): «Marches romanesques: Perec, Queneau, Roussel», *In'Hui* (Amiens), n.º 8.
CONDOMINAS, G. (1990): «L'ethnologie mode d'emploi» (v. VV.AA., 1990*b*).
CONTAT, M. (1990): «Un biographème» (v. VV.AA., 1990*b*).
CONTE, R. (1988): «La novela vuelve a hacer estragos: la increíble aventura literaria de Georges Perec», *El País* (21-VIII-1988).
—(1990): «Polimorfo Perec», *El País* (14-I-1990).
CORRIVEAU, H. (1990): «Georges Perec ou le système de la déception» (v. VV.AA., 1990*c*).
CRAYSSAC, A. (1985): *Étude de l'énonciation dans le début du film «Un homme qui dort»*, tesina, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 82 pp.
DAMOUR, J.P. (1984): «Georges Perec», en VV.AA., *Dictionnaire des littératures de langue française*, París, Bordas.
DEBYSER, F. (1986): *L'immeuble*, París, Hachette.
DE LOPE, M. (1988): «Perec», *El País* (2-VIII-1988).
D'ORIA, D. (1979): «La perec-grammatisation de l'écriture: Les Chats / Nos Chats», *Lectures* (Bari), n.º 3.
DROGOZ, P. (1985): «Perec et la musique» (v. VV.AA., 1985).
DULAC, P. (1979): «*La vie mode d'emploi* de Georges Perec», en *Universalia 1979* (suplemento anual de la *Encyclopaedia Universalis*), París.
DUPUIS, V. (1988): «*La vie mode d'emploi» de Georges Perec et «Port-Boulle» d'Émile Zola: étude comparative*, tesina, Universidad de Rennes II, 95 pp.
DUVIGNAUD, J. (1979): «Effet d'éloignement par rapport aux choses» (v. VV.AA., 1979).
ECHANDI, S. (1985): «Oupistola zotal a Fabio», *Pamiela* (Pamplona), n.º 8.
ERTEL, J. (1983): *À la recerche d'impossibles biographies: «La vie mode d'emploi» de Georges Perec*, tesina, Universidad de París X, 108 pp.
GEORGE, F. (1979): «Souvenirs, souvenirs» (v. VV.AA., 1979).
GERVAIS, A. (1990): «Perec / White: *Trompe-l'oeil*. Le Tour de l'angrais et le retour du temps» (v. VV.AA., 1990*c*).
GIAUFRET-COLOMBANI, H. (1987): «Le convergenze parallele di G. Perec, A. Robbe-Grillet e C. Simon», *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne* (Universidad de Génova), vol. 1.
GOLLUB, J. (1972): «Georges Perec et la littérature potentielle», *French Review*, vol. XLV, n.º 6.
GOODMAN, L. (1981): «Un cabinet d'amateur: an optical desillusion», *Sub-Stance*, n.º 29.

—(1983): «For lovers only: représentation et intertextualité dans *Un cabinet d'amateur*», *Sociologie du Sud-Est*, n.° 35-36.

GOULET, A. (1985): «*La vie mode d'emploi*. Archives en jeu» (v. VV.AA., 1985).

GRAS BALAGUER, M. (1988): «El relato del relato», *Quimera*, n.° 80.

GREAVES, S. (1989): *La traduction d'un lipogramme*, tesina, Université de Provence, 145 pp.

HELMLE, E. (1983): «Traduire *La vie mode d'emploi*» (v. VV.AA., 1983*b*).

HERVE, A. (1978): «Le jeu avec dés plumes» (entrevista con Georges Perec), *Le Sauvage*, n.° 60.

HILL, L. (1990): «Georges Perec à Warwick» (v. VV.AA., 1990*a*).

HOEMBERGER, E.-M. (1989): *Georges Perec Hörspiele*, tesina, Universidad Goethe de Frankfurt/M. (Facultad de Filología Moderna), 92 pp.

HOYER, F. (1987): *Mise à l'index d'un récit: «W ou le souvenir d'enfance»* [concordancias lexicales y numéricas de la obra], tesina, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 304 pp.

JAVALOYES-ESPIE, O. (1983): *L'art de la croix dans «W ou le souvenir d'enfance» de Georges Perec*, tesina, Universidad de Provenza (UER de Lettres Modernes), 213 pp.

—(1988): «Contre l'évidence apparente» (v. VV.AA., 1988*a*).

JORISSEN, L. (1989): «Bauchrednerei als Erzählung: Arno Schmidt und Georges Percé», *Bargfelder Bote*, n.° 142.

JOSIPOVICI, G. (1985): «Georges Perec's homage to Joyce (and tradition)», *The Yearbook of English Studies*, n.° 15.

JOUET, J. (1990): «Les sept règles de Perec» (v. VV.AA., 1990*b*).

KEATING, M.-E. (1987): *Lire le trompe-l'oeil: «réalisme» et «scripturalisme» dans «La vie mode d'emploi» de Georges Perec*, tesis de doctorado, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 2 vols., 456 pp.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): [sobre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*], en *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KLEIN, J. (1988): «Kalkulieren, Befristen, Verwischen. Zeitstrukturen in Perecs *La vie mode d'emploi*», *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (verano 1988), Heidelberg, Carl-Winter Universitätsverlag.

LANCELOT, B.-O. (1978): «Lire Perec: Espace et écriture», tesis de doctorado, Universidad de Oslo (Instituto de Romanística), 121 pp.

—(1979): «Les métamorphoses du nom» (v. VV.AA., 1979).

—(1983): «Présentation sous forme de montage», (v. VV.AA., 1983*b*).

—(1985): «Georges Percé» (v. VV.AA., 1985).

LASCAULT, G. (1979): «Les nombres et un mode d'emploi» (v. VV.AA., 1979).

LEAK, A. (1990): «*W* / Dans un réseau de lignes entrecroisées: souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance*» (v. VV.AA., 1990*a*).

LECARME, J. (1990): «Perec et Freud ou le mode du réemploi» (v. VV.AA., 1990*b*).

LECLERC, A. (1965): «*Les choses*: un combat malheureux», *Les Temps Modernes*, n.° 235.

LEDERER, J. (1990): «Premières lectures, premiers romans» (v. VV.AA., 1990*b*).

LEE, J. (1983): «Brise ma rime» (v. VV.AA., 1983*b*).

—(1990*a*): «*La disparition*: problèmes de traduction» (v. VV.AA., 1990*a*).

—(1990*b*): «Ce qui dit art maniaque dit oui» (v. VV.AA., 1990*c*).

LEENHARDT, J. (1981): «*Les choses* mode d'emploi», postfacio a Georges Perec, *Les choses*, Paris, UGE (col. 10/18).

LEJEUNE, P. (1988): «Peut-on innover en autobiographie?», en VV.AA., *L'autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles-Lettres.

—(1990): «Les projets autobiographiques de Georges Perec», seguido de «Points de repères chronologiques et bibliographiques» (v. VV.AA., 1990*a*).

—(1991): *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, París, POL, 255 pp.

LEROYER, A. (1980): «Les choses dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», en VV.AA., *Recherches sur l'imaginaire dans la littérature contemporaine de 1950 à nos jours*, Université d'Angers.

LÓPEZ PACHECO, J. (1968): «*Les choses* o la rehumanización de la novela francesa», *Revista de Occidente*, n.° 61.

MAGNÉ, B. (1985): «Lavis mode d'emploi» y «Cinquième figure pour *La vie mode d'emploi*» (v. VV.AA., 1985).

—(1987): «*La vie mode d'emploi* ¿texto oulipiano?», en VV.AA., *Sobre literatura potencial*, Universidad del País Vasco.

—(1988*a*): «Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*» (v. VV.AA., 1988*a*).

—(1988*b*): «Du pépère au pervers: le jeu des repères chronologiques dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», en VV.AA., *Temps et récit romanesque* (Actas del Coloquio Internacional de Narratología Aplicada, Universidad de Niza, 17 al 19-XI-1988), Cahiers de Narratologie.

—(1989*a*): *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 250 pp.

—(1989*b*): «La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec», en VV.AA., *Autobiographie et biographie* (coloquio de Heidelberg), Paris, Nizet.

—(1990*a*): «Bout à bout tabou: about *Still Life / Style Leaf*» (v. VV.AA., 1990*a*).

—(1990*b*): «De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte» y «*53 jours*». Pour lecteurs chevronnés» (v. VV.AA., 1990*c*).

—(1990*c*): «Pour une lecture réticulée» (v. VV.AA., 1990*b*).

—(1990*d*): «Du registre au chapitre: le cahier des charges de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», en VV.AA., *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Presses Universitaires de Vincennes.

MARTIN, M.-O. (1983): *Le roman en jeu: «La vie mode d'emploi» de Georges Perec*, tesina, Universidad París X, 169 pp.

—(1985): «L'inscription de la pièce du lecteur dans *La vie mode d'emploi*» (v. VV.AA., 1985).

MATHEWS, H. (1983*a*): «Georges Perec», *Grand Street*, n.° 3.

—(1983*b*): «Le catalogue d'une vie» (v. VV.AA., 1983*a*).

—(1986): *Le verger*, París, POL, 40 pp.

—(1988*a*): «El éxito efímero de Georges Perec», *Diario 16* (16-VII-1988).

—(1988*b*): «Lo efímero, el yo, la disciplina» (v. VV.AA., 1988*b*).

MIGUET, M. (1983): «Sentiments filiaux d'un pretendu parricide: Perec», *Poétique*, n.° 54.

MINA, J. (1983): «Dos lecturas: *Mas la ciudad sin ti* y *Georges Perec*», Zaragoza, Institución Príncipe de Viana.

—(1985): «Georges Perec, 1936-1982», *Pamiela* (Pamplona), n.° 8.

—(1987): «De la U al Po», en VV.AA., *Sobre literatura potencial*, Universidad del País Vasco.

MOTTE, W.F., Jr. (1983): «Le puzzle de/dans *La vie mode d'emploi* de Perec», *Romance Notes*, vol. XXIV, n.º 3.
—(1984*a*): «Georges Perec on the grid», *French Review*, vol. LVII, n.º 6.
—(1984*b*): *The Poetics of Experiment: a Study of the Work of Georges Perec*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 163 pp.
—(1990): «Jeux mortels» (v. VV.AA., 1990*c*).
MOUILLAUD-FRAISSE, G. (1983): «Ou bien, plus tard, parfois, quelque part, quelque chose comme un astre blanc qui explose», *EX* (Aix-en-Provence), n.º 2.
—(1988*a*): «Le récit du survivant et ses paradoxes dans *W* de Georges Perec», en VV.AA., *Temps et récit romanesque* (Actas del coloquio internacional de narratología aplicada, Universidad de Niza, 17 al 19-XI-1988), *Cahiers de Narratologie*.
—(1988*b*): «*Cherchez Angus*. W: une écriture multiple» (v. VV.AA., 1988*a*).
MROZOWICKI, M. (1986): «Le modèle stéréométrique de *La vie mode d'emploi* de G. Perec et son interprétation», *Prace Historyczoliterckie* (Katowice, Universidad Slaski), n.º 23.
—(1988): «La description dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», en VV.AA., *L'ordre du descriptif*, Amiens/París, Universidad de Picardie/PUF.
NADEAU, M. (1990): «Les débuts difficiles d'un jeune homme de lettres» y «Première réponse à Georges Perec» (v. VV.AA., 1990*b*).
NÁÑEZ, E. (1966): «*Les choses*», *Filología Moderna*, n.º 6.
NEBOIT-MOMBET, J. (1982): «Perec ou la recherche de l'espace perdu», *Lendemains*, n.º 28.
NEEFS, J. (1987): «De Flaubert à Perec», *Théorie, Littérature, Enseignement* (Universidad París VIII), n.º 5.
NOREIKO, S. (1983): «A note on 8 or: infinite recurrence in Perec», *Quinquereme* (Universidad de Bath), n.º 6.
—(1984): «*La vie mode d'emploi*: mode d'emploi», *Orbis Litterarum*, n.º 39.
ORIOL-BOYER, C. (1985): «Le voyage d'hiver. Lire/écrire avec Georges Perec» (v. VV.AA., 1985).
—(1988): «Habla Georges Perec» (v. VV.AA., 1988*b*).
PARAYRE, M. (1985): *Comment fait-on un homme de lettres sans caser d'e (le fonctionnement du metatextuel dans «La disparition»)*, memoria de DEA, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 124 pp.
PAWLIKOWSKA, E. (1983): «La colle bleue de Gaspard Winckler» (v. VV.AA., 1983*b*).
—(1986): «Post-scriptum: figures de citations dans *La vie mode d'emploi*» (con facsímiles y transcripciones del cuaderno de citas de Georges Perec), *Texte En Main* (Grenoble), n.º 6.
—(1988): «Une biographie intertextuelle: autoréférences et citations dans *W ou le souvenir d'enfance*» (v. VV.AA., 1988*b*).
—(1990*a*): «Premières tentatives d'écriture: l'inachevé, le fragmentaire» (v. VV.AA., 1990*a*).
—(1990*b*): «Insertion, recomposition dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec», en VV.AA., *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Presses Universitaires de Vincennes.
PEDERSEN, J. (1985): *Perec ou les textes croisés*, Universidad de Copenhague (col. Études Romanes, n.º 29), 130 pp.
PEETERS, B. (1985): «Échafaudages» (v. VV.AA., 1985).
PERETZ, H. (1965): «*Les choses*: suite», *Les Temps Modernes*, n.º 235.
PÉREZ MINIK, D. (1973): «*Las cosas* de Georges Perec o la sociedad industrial de masas en entredicho», en *La novela extranjera en España*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor.
PINGAUD, B. (1967): «L'indifférence, passion méconnue», *La Quinzaine Littéraire* (1 al 15-V-1967).
PIQUER DESVAUX, A. (1988): «Las reglas del juego de Georges Perec», *La Vanguardia* (21-VII-1988).
PIZETTE, M. (1987): *Un homme qui dort: l'histoire et l'écriture d'une névrose*, tesina, Universidad de Provenza, 122 pp.
POIRSON, A. (1976): «Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*», *La Pensée*, n.º 187.
POUILLOUX, J.-Y. (1979): «L'amour de l'oeil» (v. VV.AA., 1979).
—(1990): «Une écriture en trompe-l'oeil» (v. VV.AA., 1990*b*).
RAYNAUD, J.M. (1985): «Du double jeu» (v. VV.AA., 1985).
—(1987): *Pour un Perec lettré, chiffré*, Lille, PUL, 261 pp.
RIBIÈRE, M. (1982): «Hommage à Georges Perec: L'eternité», *La Chouette* (Londres, Birkbeck College), n.º 8.
—(1983): «Coup d'L» (v. VV.AA., 1983*b*).
—(1984): «*W ou le souvenir d'enfance* et le mythe de la création», *La Chouette* (Londres, Birkbeck College), n.º 11.
—(1985*a*): *Binding the Gap: a Study of three Works by Georges Perec*, tesis de doctorado, Londres, Birkbeck College, 308 pp.
—(1985*b*): «*Alphabets*. De l'exhibitionnisme en littérature» (v. VV.AA., 1985).
—(1987): «Contrainte et effervescence dans *La disparition* de Perec», Cahiers de Narratologie, n.º 1.
—(1988): «L'autobiographie comme fiction» (v. VV.AA., 1988*a*).
—(1989): «Doing theory», *Paragraph* (Oxford University Press), vol. XII.
—(1990*a*): «Signé Perec, ou l'ordonnance des poèmes dans *Alphabets*» (v. VV.AA, 1990*a*).
—(1990*b*): «"Maudit bic!" ou la Maldiction» (v. VV.AA, 1990*c*).
RITTE, J. (1985): «Portrait des Künstlers als Puzzlespieler», *Schreibheit*, n.º 26.
ROCHE, A. (1983): «Ceci n'est pas un trompe-l'oeil. Les pièges de la représentation dans l'oeuvre de Perec», *Sociologie du Sud-est*, n.º 35-36.
—(1985): «L'auto(bio)graphie» (v. VV.AA., 1985).
—(1988): «Le revenant» (v. VV.AA., 1988*a*).
ROSIENSKI-PELLERIN, S. (1990): «Jeux péritextuels. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* de Georges Perec» (v. VV.AA., 1990*c*).
ROUBAUD, J. (1976): «Écrit sous la contrainte», *La Quinzaine Littéraire*, n.º 246.
—(1979): «Préparation d'un portrait formel de Georges Perec» (v. VV.AA., 1979).
—(1982): «La contrainte créatice», *Le Monde* (12-III-1982).
ROYER, J. (1979): Entrevista con Georges Perec, *Le Devoir* (Montreal) (2-VI-1979).
RUSSEK-GIRARDIN, E. (1988): *Traduire (en espagnol) «Un homme qui dort» de Georges Perec*, tesina, Universidad París III, 162 pp.
RUTHERFORD, A. (1988): «Life Regained (Perec's Rules of the Games)», *Scripsi* (Melbourne), vol. V, n.º 1.
RYBALKA, M. (1990): «Du marché au timbres à la guerre du Vietnam» (v. VV.AA., 1990*b*).
SAGNOL, M. (1983): «Des passages parisiens à la rue Simon-Crubellier» (v. VV.AA., 1983*b*).
SCHWARTZ, P.J. (1985): «The unifying structures of Georges

Perec's suspended memoirs», *International Fiction Review*, n.º 12.

—(1987): «Georges Perec's *Un cabinet d'amateur*: Portrait of the artist as iconoclast», *Perspectives on Contemporary Literatures*, n.º 13.

—(1988): *Georges Perec. Traces of his passage*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 145 pp.

SCIPION, R. (1983): «Le croisé des mots» (v. VV.AA., 1983*a*).

SIMON, I. (1985): «Frustration as theme and a narrative device in *Tristram Shandy, Jacques le Fataliste* and *La disparition*», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. XLIII, n.º 3.

SIMONY, G. (1983): Entrevista con Georges Perec, *Jungle*, n.º 6.

SORELA, P. (1986): «Georges Perec, el escritor que jamás repitió un libro», *El País* (18-III-1986).

THYSSEN, L. (1985): *Stratégies de textualisation du paratexte dans «Quel petit vélo...»*, tesina, Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 207 pp.

VAN MONTFRANS, M. (1989): «Lieux de mémoire, lieux d'exil: *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec», *Annuaire d'Études Européennes* (Amsterdam, Rodopi), vol. 2.

VIGNAU, S. (1983): *Sémiotique littéraire et sémiotique architecturale: Butor, Perec, Soleri*, tesis de doctorado, Universidad de San Diego (California), 178 pp.

VIRILIO, P. (1979): «L'inertie du moment» (v. VV.AA., 1979).

VV.AA. (1975): *Présence et Regards*, n.º 17-18 (*Georges Perec: l'homme qui veille*). Agotado. Este volumen contenía un cuento autobiográfico de Perec («Les lieux d'une fugue»), y textos de J.M. Roberts, G. Pudlowski, P. Delbourg, B. Pingaud.

—(1979): *L'Arc*, n.º 76 (*Georges Perec*).

De Georges Perec: «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*».
«J'aime, je n'aime pas», «Allées et venues rue de l'Assomption», «Un mot croisé», «Bibliographie sommaire (assortie de quelques commentaires de l'auteur)» y una entrevista con Jean-Marie Le Sidaner.
Textos y artículos de B. Pingaud, B.-O. Lancelot, P. Virilio, J. Duvignaud, P. Otchakovsky-Laurens, F. George, G. Lascault, J. Roubaud, J.-Y. Pouilloux, J. Cortázar, H. Mathews, R. Misrahi, C. Clément.

—(1982-1990): *Bulletin de l'Association Georges Perec*. Publicación periódica interna e irregular (actualidades e información bibliográfica acerca de la obra de Georges Perec). Han aparecido unos veinte fascículos hasta la fecha.

—(1983*a*): *Magazine Littéraire*, n.º 193 (*Georges Perec mode d'emploi*), pp. 12-38.

De Perec: *Le voyage d'hiver* (cuento, 1979), *L'éternité* (poema, 1981) y «Charades bibliographiques» («Oeuvres anthumes», 1978).
Artículos y bibliografía de: P. Fournel, H. Mathews, A. Roche, B. Magné, R. Scipion, R. Bober, J. Bens, C. Burgelin, J.Y. Pouilloux, E. Beaumatin.

—(1983*b*): *Littératures*, n.º 7 (*Georges Perec*), Universidad de Toulouse-Le-Mirail, 155 pp.

Contiene una carta de Georges Perec a Denise Getzler y una entrevista de Georges Perec con Ewa Pawlikowka.
Estudios, textos y bibliografía de John Lee, B.-O. Lancelot, C. Oriol-Boyer, J. Ricardou, M. Ribière, E. Pawlikowska, M. Sagnol, E. Helmlé, M. Bénabou, E. Beaumatin, P. Braffort, P. Dubois, B. Magné, H. Mathews.

—(1984): Oulipo, *A Georges Perec*, Bibliothèque Oulipienne, n.º 23. Agotado. Republicado en Oulipo. *La bibliothèque oulipienne*, vol. 2, París, Ramsay, 1987.

Textos y recuerdos de: N. Arnaud, M. Bénabou, C. Berge, P. Braffort, J. Duchateau, P. Fournel, F. Le Lionnais, H. Mathews, M. Métail, J. Queval, J. Bens, I. Calvino, L. Etienne, J. Roubaud.

—(1985): *Cahiers Georges Perec*, 1 (*Colloque de Cerisy, juillet 1984*), textos reunidos por Bernard Magné, París, POL, 328 pp.

Documentos y obras de Georges Perec: manuscrito preparatorio de *Le voyage d'hiver* (1979); «La vie mode d'emploi: les peintures» (s.f.); *Souvenir d'un voyage à Thouars* (partitura musical, 1972); «Bibliographie approximative» (1979); «Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir» (1976).
Estudios de M. Bénabou, C. Burgelin, C. Crisan, A. Roche, J.M. Raynaud, V. Colonna, W. Motte, B.-O. Lancelot, M. Ribière, C. Oriol-Boyer, B. Magné, B. Peeters, A. Goulet, E. Pawlikowska, M.-O. Martin, P. Drogoz, E. Beaumatin.

—(1988*a*): *Cahiers Georges Perec*, 2 (*W ou le souvenir d'enfance: une fiction*), Séminaire Georges Perec, 1986-1987). Textos reunidos por Marcel Bénabou y Jean-Yves Pouilloux, Universidad París VII, Textuel 34/44, n.º 21, 169 pp.

Facsímiles y transcripciones de manuscritos preparatorios de *W ou le souvenir d'enfance*.
Presentación, estudios y bibliografía de M. Bénabou, J.-Y. Pouilloux, V. Colonna, M. Ribière, B. Magné, O. Javaloyes-Espié, E. Pawlikowska, G. Mouillaud-Fraisse, A. Roche, P. Lejeune, R. Delbono, E. Beaumatin.

—(1988*b*): *El Urogallo*, n.º 32 (*El enigma Perec*).

Contiene extractos de *Je me souviens* traducidos al castellano.
Estudios y textos de C. Oriol-Boyer, I. Calvino, J. Camarero, A. Altarriba, E. Beaumatin, A. Fernández Ferrer.

—(1990*a*): *Parcours Perec*, textos reunidos por Mireille Ribière (Actas del coloquio de Londres, marzo de 1988), Presses Universitaires de Lyon, 162 pp.

Extractos inéditos de obras de juventud de Georges Perec, y transcripción de una conferencia (1967): «Pouvoirs et limites du romancier contemporain».
Presentación, estudios y bibliografía de: B. Magné, E. Pawlikowska, L. Hill, M. Bénabou, P. Lejeune, A. Leak, D. Bellos, J. Lee, J. Baetens, M. Ribière.

—(1990*b*): *Cahiers Georges Perec*, 4 (*Mélanges*). Textos reunidos por Eric Beaumatin, Montpellier, Éditions du Limon, 180 pp.

De Georges Perec: «Les amis parfaits» (sinopsis de obra de teatro: extracto de una carta a Jacques Lederer); primera carta a Maurice Nadeau, extractos facsímiles del «Cahier des jeux».
Presentación, creaciones, estudios y testimonios de: E. Beaumatin, P. Getzler, J. Jouet, J.-Y. Pouilloux, M. Contat, N. Arnaud, P. Lemaître, M. Rybalka, J. Lederer, M. Nadeau, G. Condominas, J. Bens, C. Berge, V. Bouchot, J. Lecarme, B. Magné.

—(1990*c*): *Études Littéraires*, vol. XXIII, n.º 1-2 (*Georges Perec: Écrire/Transformer*), textos reunidos por Bernard Magné, Québec, Université Laval, 240 pp.

Documento: «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec».
Presentación, estudios y bibliografía de: B. Magné, S. Rosienski-Pellerin, W. Motte, M. Ribière, J. Lee, A. Chauvin, V. Bouchot, P. Lejeune, H. Coriveau, J.-F. Chassay, D. Bertelli, A. Gervais, E. Beaumatin.

El arquetipo de la constricción oulipiana*

Jesús Camarero

E servem lex est, legemque tenere
necesse est?
Spes certe nec mens, me referente, deest:
sed lege: et ecce even nentemve
gregemve tenentem.
Perlege, nec me res edere reve leves.

LORD HOLLAND, *Eve's Legend*

Ce repere, Perec.

L. ÉTIENNE, *Palindrome.*

Introducción

En primer lugar, el problema del vocablo constricción es el de su significado. Una primera acepción en el *Robert* establece el concepto judicial de «represión» (acepción que no nos interesa para nuestros propósitos). Una segunda acepción la define como «regla obligatoria» en general, y esta es la acepción que más puede adaptarse al contexto literario en que pretendemos encuadrar dicho término (por su amplitud, por no delimitar ninguno de los campos a que es aplicable).

En este sentido, entendemos por constricción una regla obligatoria establecida *a priori* para la creación de un texto literario; es decir, un recurso formal que, junto a la invención, interviene en la producción de un texto.

El segundo problema a clarificar es el del método a seguir: ¿qué es un arquetipo? Cualquier diccionario nos lo define como «el modelo original y primario en

* Publicado en VV.AA.: *Sobre literatura potencial*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1987.

un arte u otra cosa», siguiendo la etimología del verbo griego αρχω, «ser el primero». Ya se supone, entonces, que de lo que aquí se trata es de establecer una serie de pautas y/u ordenar datos que conformen lo que es un dibujo, un esbozo, de la constricción oulipiana, a grandes rasgos y pasando por alto las peculiaridades típicas de una excepción.

En crítica textual, «arquetipo» es un término que recubre dos nociones, de las que sólo nos pudiera interesar la primera de ellas: «texto, conocido o no, del que proceden uno o varios manuscritos o impresos de la tradición diplomática», definición que encontramos en el *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter.[1] En algún sentido, lo que nosotros vamos a hacer es analizar la radiografía de un texto indefinido (constricción) del que extraeremos sus características más acusadas; a partir de aquí, y siguiendo un orden de reconstrucción de dichas características, será posible construir un texto que bien pudiera denominarse constricción oulipiana.

Si entendemos «arquetipo» en una noción más amplia y flexible, lo que a continuación viene no será sino la puesta en evidencia —con gruesos trazos— de todo un cúmulo de características, de funciones, de formas acompañadas de contenidos, que posibilitarán el conocimiento o aproximación al concepto básico de constricción, con el cual podamos adentrarnos en la labor (no siempre fácil) de entender el funcionamiento de este tipo de reglas y su papel en la creación literaria.

Definición del Oulipo y definición de constricción

En lo que pudiéramos clasificar como definiciones de literatura potencial y también definiciones de Oulipo, se encuentran ya algunos conceptos —embrionarios— de ese arquetipo que trataremos de construir.

El 13 de febrero de 1961, en una reunión habitual del Oulipo, se daba la siguiente definición del mismo: «OULIPO: organismo que se propone examinar en qué y por qué medio, según una teoría científica, relativa eventualmente al lenguaje (a la antropología), se puede introducir placer estético (afectividad y fantasía)».[2] Estos en qué y por qué medio parecen pretender una primera definición de esa doble articulación propia de la constricción: por un lado, las formas contenidas en la lengua (estructuración que se propone poner en funcionamiento todo un sistema a partir del cual se pueda transformar el modo de operar de esa lengua); por otro, generación de nuevas formas (presupuestamente) hasta ahora desconocidas o no utilizadas, con las que se pueda operar según un modelo preestablecido. De alguna manera, el Oulipo estaba ya estableciendo las bases de una estética particular que sirviera de marco donde encuadrar toda una actividad literaria (estética) que ya se ejercía con las primeras producciones.

Encontrar una fórmula que permita llevar a cabo el plan previsto es, probablemente, donde se centra la actividad oulipiana con toda su energía. Estos nuevos investigadores de la creación literaria y sus métodos se imponen —por medio de la constricción— la tarea de trabajar sobre los textos y de extraer de este esfuerzo nuevas formas que generarán otros textos. De nuevo, el *en qué* y el *por qué medio*.

En resumidas cuentas, por un lado, potenciar los textos ya existentes de manera que puedan producir otros textos siguiendo una serie de mecanismos (constricciones); por otro lado, «El Oulipo tiene por objeto descubrir nuevas estructuras y dará para cada estructura ejemplos en pequeña cantidad»;[3] es decir, producir textos enteramente nuevos tomando como punto de partida una constricción, simple y llanamente.

Como se ve, esta puesta en contexto de lo que significaba el Oulipo y la literatura potencial en 1961 y aún en nuestros días, contemplaba también —¡cómo no!— una definición básica del fenómeno de la constricción.

Puestas así las cosas, parece que hemos establecido una polaridad de la constricción, en cuanto al área de funcionamiento de este órgano fundamental de la anatomía oulipiana: por un lado, recuperar textos literarios de otros autores y someterlos a una nueva dinámica; por otro, inventar nuevas fórmulas —dinámicas, también— para generar nuevos textos; pero, es que, al mismo tiempo que esto ocurre así y que se mantiene dicha polaridad, puede ocurrir y ocurre que aquellos mecanismos de que se hacía uso para potenciar los textos ya cerrados pueden ser también estas estructuras nuevas que están en el origen de nuevas obras totalmente originales, en cuanto que no hay un texto que les preceda. En cualquier caso, el creador oulipiano es el que establece ese régimen a seguir que le conduce a una nueva obra, bien sea por sus propios medios —al inventar la constricción que lo hace posible—, bien sea partiendo de un texto concreto que no le pertenece —sobre el que se aplica la constricción— y que transforma creando un texto nuevo.

¿Hasta qué punto es cierto ese estado de potencialidad en que presumiblemente se encuentra la obra oulipiana?

Considerando que el impulso que empuja al escritor no es algo ingenuo —dispone de todo un aparato complejo que puede utilizar para propiciar la creación; el resultado no puede ser inocente o inesperado, sino algo que ya estaba en germen en el instante mismo en que se diseñaba ese aparato o constricción—, el producto final (el texto) responde efectivamente a las características del modelo. Así, una constricción determinada producirá un texto determinado; y no es una cuestión de *determinismo* que pudiera condicionar la creación literaria potencial; muy al contario, la invención —en una convivencia casi simbiótica o totalmente simbiótica, dependiendo de las características del creador y de aquello que se propone—, la invención, interviene de forma natural y espontánea.

— inscribiéndose en el proceso que la constricción prevé y modelando el texto en su contenido paralelamente a como la constricción lo hace formalmente;
— ejerciendo un influencia definitiva sobre el desarrollo de la constricción respecto del texto: de hecho, la idea original de la que surge el modelo de constricción pertenece al registro de la invención.

En un principio, el poema de Rimbaud (Texto 1) sugiere una susceptibilidad de transformación, por dos razones: se presta muy bien al juego, al cambio; la combinación de elementos (las vocales) dentro del poema conlleva una fragmentación del mismo, aprovechable para efectuar mutaciones. Aparte la ausencia de *e* en el texto, esta misma ausencia es la que condiciona un cambio temático, ya que la letra *e* es uno de los sujetos que motivan la inspiración y es uno de sus temas. Por lo demás, el texto contiene un poema totalmente nuevo que nada tiene que ver con el poema-base o texto-matriz de Rimbaud del que partimos.

«Potencia», «potencial», no se refiere(n) entonces a lo opuesto a acto (lo actual); se ha anulado esta dicotomía típicamente filosófica y nos trasladamos a un terreno distinto. «Potencial» está más en el área disciplinar de las ciencias físicas o matemáticas, significa «multiplicar por», «añadir a», en cualquier caso está yacente la idea de generar... Potencia y acto son, entonces, una misma cosa (siguiendo la consideración filosófica) e incluso más todavía, sobre todo son acto, «realización», «performancia» (si se nos permite el término), «ejecución».

En definitiva, lo que más nos interesa es el *por qué medio* que, a la vista de lo considerado anteriormente, deberemos separar en dos vertientes o tipos de actividad oulipiana: anoulipismo y sintoulipismo.

1.° ANOULIPISMO: la constricción —nueva en su diseño o empleada con anterioridad en otros textos— se aplica a un texto de un autor (un texto ya cerrado, ya terminado, ya publicado) con el propósito de extraer un nuevo texto. Como tendencia analítica dentro del oulipismo, se trata más bien de encontrar las potencialidades que yacen ocultas a primera vista en todos los textos y de comprobar, en última instancia, hasta qué punto el texto reacciona cuando se le aplica un sistema que tiende a alterar su estructura. En este sentido se justifica toda una labor del Oulipo que ha pretendido, desde siempre, acercarse a textos de literaturas muy diversas, llevando a cabo una labor de exégesis nada despreciable.[4] Tomando el poema de Claude Bergè (Texto 2), podemos ver en la práctica las ideas arriba expresadas: en este caso, la constricción responde en su diseño a una idea original que no había sido puesta en práctica; ahora bien, ello poco importa para su aplicación a un texto ya escrito con anterioridad, en este caso, un soneto de Ronsard. La aplicación, entonces, de una constricción ya en funcionamiento (lipograma, palíndromo, ambos pertenecientes a una antigua tradición manierista) hubiera sido igualmente posible. Lo importante es que, con la aplicación de la regla de Fibonacci sobre el soneto de Ronsard, este texto renacentista ha generado un poema totalmente nuevo que bien podemos inscribir en la literatura contemporánea. La importancia de tal experimento radica en la generación casi instantánea de un nuevo texto a través de la reacción producida en el texto-matriz por la aplicación de la constricción y, también, en descubrir cómo el texto de Ronsard es capaz de promover nuevos textos a partir de él mismo. En este sentido, pensamos que es perfectamente posible enunciar una teoría por la que todo texto podría generar más textos en número indefinido...

TEXTO 1

Georges Perec, «Vocalisations» (traducciones lipogramáticas de poemas muy conocidos) en *La littérature potentielle*, p. 99. Lipograma en *e* del poema *Voyelles* de Arthur Rimbaud:

VOCALISATIONS

A noir (un blanc), I roux, U safran, O azur:
Nous saurons au jour dit ta vocalisation:
A, noir carcan poilu d'un scintillant morpion
Qui bombinait autour d'un nidoral impur,

Caps obscurs; Qui cristal du brouillard ou du taud,
Harpons du fjord hautain, rois blancs, frissons d'anis?
I, carmins, sang vomi, riant ainsi qu'un lis
Dans la punition d'un corroux, d'un sanglot;

U, vibrations, ronds divins du flot marin,
Paix du pâtis tissu d'animaux, paix du fin
Sillon qu'un fol savoir aux grands fronts imprima;

O, finitif Clairon aux accords d'aiguisoir,
Soupirs ahurissant Nadir ou Nirvana:
—O l'omicron, rayon violin dans son Voir!

Arthur Rimbaud, *Voyelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 75. Transcripción del poema-base del ejercicio:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou des ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, supreme Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

TEXTO 2

Claude Berge, «Feu filant...» (poema de Fibonacci) en *La littérature potentielle*, pp. 52-53: «llamamos así a un texto que ha sido descompuesto en elementos (frases, versos, palabras) y que se recita utlizando solamente elementos que no estaban yuxtapuestos en el texto original [...], con N elementos, el número de poemas que puede formarse no es otro que el "número de Fibonacci..."».

Feu filant,
déjà sommeillant,
bénissez votre
os
je prendrai
une vieille accroupie
vivez les roses de la vie!

Pierre de Ronsard, *Quand vous serez bien vieille...*, «Sonnets pour Helene», II, XLII. Transcripción del poema base:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:
«Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle!»

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre, et fantôme sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos:
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

2.° SINTOULIPISMO: la necesidad del texto hace surgir la necesidad de un órgano capaz de generarlo: nace una constricción completamente original que viene a añadirse al ya importante cúmulo de constricciones disponibles. Según Le Lionnais —cofundador del grupo— esta es una de las tareas fundamentales que pretende llevar a cabo el Oulipo: encontrar nuevas reglas o sistemas que favorezcan la creación literaria. Como área sintética en la que se inscriben gran parte de los trabajos oulipianos, todas las nuevas posibilidades se ven contempladas, cualquier nueva constricción funcionando en un texto puede teóricamente formar parte de la literatura potencial... Tal es el caso de la constricción *Beaux présents* (Texto 3): se trata de un diseño totalmente original previsto para la generación de textos completamente nuevos, cual es el caso de este epitalamio que se añade a la tradición lírica griega ya en nuestro siglo. Igualmente, una constricción utilizada con anterioridad hubiera servido para construir un poema nuevo, aunque es mayoritaria la tendencia de elaborar nuevas constricciones que generen nuevos textos.

El precedente de la estilística clásica

En la Antigüedad clásica, la creación literaria estuvo sujeta a multitud de importantes condicionamientos. La finalidad de la obra imponía un régimen preciso que los griegos definieron como πρεπον, y los latinos como *artifex*,[3] entendiendo por estos términos —siempre según Lausberg— «la virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo» (πρέπον) y «un todo con partes que obliga, mediante su operación dirigida y planeada en orden al todo, a las partes elegidas conforme a un plan, a ensamblarse en un todo» (*artifex*). Todo ello nos da a entender que la obra —su creación— estaba sujeta a fuertes condicionamientos establecidos *a priori* y que de ellos dependía, en porcentaje muy elevado, el tipo de obra a construir.

A diferencia de nuestros días, esta finalidad perseguida que condiciona el hecho literario se debe sobre todo al decoro, factor obligado a tener en cuenta y que

TEXTO 3

Georges Perec, *Epithalames* (Técnica de los «bellos presentes»), Bibliothèque Oulipienne, n.° 19, p. 13. Según el autor, «el epitalamio es un texto de circunstancias destinado a acompañar a los esposos hasta el lecho nupcial, elogiando sus virtudes, dando gracias a los dioses que les hicieron encontrarse y evocando la felicidad que les espera». El epitalamio se construye con las letras de los nombres de los esposos, una especie de «acróstico lipogramático»...

Texte lu aux noces d'Alix-Cléo Blanchette et de Jacques Roubaud (extracto, p. 13):

Alix-Cléo s'est unie à Jacques
et Jacques s'est uni à Alix-Cléo

C'est une heureuse coïncidence
et c'est ainsi qu'aujourd'hui
ils sont tous les deux solidaires et alliés
à l'instar de l'oiseau et de la branche
d'Aucassin et de Nicolette
de la table et de la chaise
de la sciencie et du doute
du désert et de l'oasis
du chêne et du tilleul
de l'encre et du récit
du jour et de la nuit
de l'oubli et de la trace
de l'abeille et de l'érable

C'est un joli jour de juin
le soleil brille au-dessus de l'île de la Cité
les bouquinistes écoutent sur leurs transistors les sonates
du Rosaire de Heinrich Biber
les touristes accablés escaladent les escaliers du
[Sacré-Coeur
rue de la Huchette, des Hollandaises en blue-jeans jouent
[du banjo
et du biniou

podemos entender en dos dimensiones: por una parte, *lo interno*, aquello que tiene que ver con los elementos que conforman la obra misma; por otra, *lo externo*, lo que rodea la obra, el contexto en que se lee, la esfera externa del hecho social. Así pues, un factor mayormente externo es el que actúa sobre la obra e impone, bajo el epígrafe de *genera dicendi* (formas de hablar, los distintos géneros del discurso), una pluralidad de formas a que debe atenerse la creación y que son, al mismo tiempo, producto de esa creación.

Estamos, entonces, frente al problema de una dialéctica que se abre entre lenguaje y escritura:

— el lenguaje como elemento regulador y objeto del *decoro*;
— la escritura como elemento transformador que adecua el sistema de reglas a seguir delatando los *genera dicendi*;

el problema de base, dentro de esta dialéctica, es cómo pasar del lenguaje a la escritura, cómo conseguir la adecuación de un sistema de expresión a otro que trasciende el objeto pensado. En aquella época, el problema fue resuelto por las academias: los grandes estilistas preparaban a sus alumnos en el difícil arte de la oratoria (expresión, en general) por medio de ejercicios generalmente dificultosos, las *nugae*,[6] que podríamos traducir por «bagatelas», pero también por «dificultades», «impedimentos»; de esta manera, el futuro escritor (estilista) se ejercitaba en el manejo de este cúmulo de reglas y procedimientos que, más adelante, debería utilizar de forma habitual (en su actividad intelectual o estética).

Los manierismos formales

Suponiendo que existiera una era actual que pudiéramos denominar «crisis de la invención» o «decadencia de la imaginación», donde el creador careciera de motivos o datos que facilitaran el acceso al itinerario creativo, quizá debido a la acumulación de experiencias y producción literarias o a motivos que tienen que ver con el *modus faciendi* de nuestros días (acumulación y proliferación de objetos), el Oulipo podría ser una vía de solución a este problema crítico y aportaría algunas claves de que podría disponer el creador al enfrentarse a la página en blanco; fundamentalmente porque la técnica oulipiana supone dotar de todo un aparato para facilitar la creación y porque incluye un método capaz de transportar al creador más allá de sus limitadas —suponemos— posibilidades. Un aparato y un método denominados *constricción*.

Pero el problema no es ni tan nuevo ni tan original. Ya un Baltasar Gracián, en el Siglo de Oro, habla de las dificultades que acompañan inherentemente al mundo literario y hace una apología a ultranza del ingenio:

> Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable; aunque no todo lo que se persigue se adelanta. Hallaron los antiguos modelos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola valentía del ingenio.[7]

Si bien se trata de una defensa del género del epigrama, no es menos cierto que los recursos formales propician de manera importante la invención y propulsan la escritura de un texto; como en el caso de Perec, cuando él mismo reconoce:

> [...] él, que no tenía una pizca de inspiración.[8]

El problema, entonces, son las formas. Las formas están ubicadas en lo que Gilbert Durand llama «el dominio del cambio mecánico»,[9] se instalan en lo antifigurativo, lo que está alejado del contenido y con el que sólo mantienen relaciones directas.

La constricción *del prisionero* es un buen ejemplo (Texto 4) de cómo se puede llegar a prescindir de algunas de las letras del alfabeto (en este sentido es un lipograma), y cómo el ejercicio está sometido a un régimen estricto de las formas, alejándose definitivamente del contenido. El «dominio del cambio mecánico» está presente en este texto a través de la manipulación efec-

TEXTO 4

Anónimo (!), «nous, communs amis...» (constricción del prisionero), *Atlas de littérature potentielle*, p. 214. Lipograma consonántico y parcial (las vocales no sobrepasan la «línea» en el momento en que una línea se une a la anterior y a la que viene después) que deja de lado las consonantes que tienen una forma particular, ya que el prisionero «no dispone de mucho papel y tiene sin embargo que escribir un texto largo».

nous, communs amis, ecrivons sans ennui une missive, minime corvee, une mine aceree crisse sur un mince ecran ou se ranime une scene ancienne ressassee en nos souvenirs: ma main crasseuse aux veines mauves caresse en vain, morne exercise, un sexe rase, car un crime commis en commun nous a associes en ce soir ou si serieux nos conversions sur nos vies, nous nous amusions a rever sans raison sur un crane scie: noire caverne inversee ou nous venions vour un vin corse cramoisi comme une criniere de carnassier creve.

Transcripción:

nous, communs amis, écrivons sans ennui une missive, minime corvée, une mine acérée crisse sur un mince écran où se ranime une scène ancienne ressassée en nos souvenirs: ma main crasseuse aux veines mauves caresse en vain, morne exercise, un sexe rasé, car un crime commis en commun nous a associés en ce soir où si sérieux nous conversions sur nos vies, nous nous amusions à rêver sans raison sur un crâne scié: noire caverne inversée où nous venions voir un vin corse cramoisi comme une crinière de carnassier crevé.

tuada sobre el diseño escrito de las letras. Algunas de nuestras letras rebasan —por arriba o por debajo— la línea de las letras que podríamos llamar «redondas»; estas letras son las que no se emplean bajo ningún concepto. El resultado es que el escritor (escribiente) puede aprovechar el papel al máximo, juntando línea con línea, sin peligro de entrecruzar rasgos de letras distintas (los acentos y demás signos adyacentes —en español, el trazo de la eñe—, son también suprimidos).

El manierista es el primer creador que tiene conciencia de sus limitaciones en materia de creación (hablamos desde la perspectiva del Oulipo), el manierista es el primer escritor que sufre de horror al contenido, bien porque nada le sugiere, bien porque no le interesa; de modo que Curtius nos lo presenta casi como una nueva categoría de creador; el manierista «no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural; lo que se propone es sorprender, causar asombro, deslumbrar.[10]

Este manierista, que trabaja manipulando formas sin descanso, descubriendo fórmulas inusitadas, causando admiración, es el primer gran antepasado del escritor oulipiano; si aquél pretendía la alquimia de las formas para conseguir la amalgama más llamativa, éste recurre al beneficio de la ciencia que le procura unas categorías —las constricciones—, formales, lingüísticas... que sean capaces de impulsar sus textos o, incluso, generarlos.

Pero hay una diferencia entre ambos, su objetivo. El manierista tiene como meta el lenguaje mismo (parte ya desde el lenguaje), el proceso de elaboración es un círculo cerrado: del lenguaje hacia el lenguaje; se entretiene por tanto en lo lúdico, en la recreación, a veces, en sí mismo y en su habilidad. El oulipiano se fija un objetivo más amplio: partir de formas y aplicar su energía sobre un texto (su estructura, su contenido, se ven afectadas por el impulso); el artificio es artesanal...

En cuanto a los medios utilizados y a cómo se ordenan en base al objetivo propuesto, otra diferencia puede establecerse. El manierista utiliza el amplio bagaje formal de modo arbitrario, incluso antojadizo, sólo para satisfacer sus deseos de creación deslumbrante: la artificialidad genera artificialidad; el oulipiano requiere para sí una reflexión previa que le sirva para medir y conocer adecuadamente la capacidad de generar que pueda tener ese bagaje formal con vistas al texto que se pretende y, de alguna manera, su objetivo ya no es el lenguaje sino *la escritura*.

Regla y constricción

Partimos de la consumación de un hecho: la creación artística en general y la literatura en particular han recurrido desde siempre a toda una serie de «aparatos» —reglas— para hacer posible o facilitar la labor creadora. Algunas posibles razones para ello pueden ser las que siguen:

— no siempre es posible crear desde el vacío;
— el creador sigue, a veces, una serie de pautas que le sirven de guía;
— incluso, otras veces, el creador se puede plantear un reto, tal como afirma Umberto Eco al decir: «para poder inventar libremente hay que ponerse límites».[11]

Pero, además, hay toda una filosofía de la regla. Entendemos por regla aquello que limita, recorta, impide, produciendo un terreno acotado, delimitado, el acceso al cual no es, en principio, fácil; es algo restrictivo. Y, en cierto sentido, la constricción oulipiana pertenece a este registro, al imponerse como limitación de la actividad del creador, al imponer un régimen estricto, al prever lo que tiene que ocurrir, al anticiparse a lo por venir. Sin embargo, el concepto oulipiano de constricción nos permite pasar de un concepto de restricción a un concepto de *potenciación*: si tomamos la regla —con sus límites— y utilizamos estos límites como trampolín, como relanzamiento de una actividad generadora que propulse el texto, entonces, todo toma un cariz muy distinto y se trata, ya, de una *actitud muy diferente*, de una ideología que produce un enfoque distinto de esa realidad —la creación— que sigue siendo la misma..., evidentemente, la idea, el concepto de creación es lo que ha cambiado, no otra cosa. Las pautas a seguir, el *leitmotiv* que nos guía, un programa prefijado, unas notas previas a la escritura (que son también escritura), son ahora lo que abona un terreno estéril, que puede ser la hoja en blanco, para facilitar la creación, bajo un aspecto lúdico que la acompaña indefectiblemente. Además, si consideramos que este cúmulo de factores permiten la integración del lector en la tarea de la escritura, la lectura de una obra ya no podrá ser —nunca más— ingenua o inocente: el lector se levanta de su cómoda butaca y se traslada al taller, toma la pluma..., probablemente, ahora es el momento de lanzar la interrogante: ¿todavía podemos seguir manteniendo la hasta ahora eterna dicotomía escritura/lectura? Y una respuesta elimina dudas sobre lo negativo que pudiera conllevar un comportamiento y un trabajo de este tipo; baste quizá la afirmación —categórica, además— de Chomsky: «En la forma del arte en la que existen restricciones objetivas preestablecidas es posible desarrollar una actividad creativa y plena de sentido».[12]

En el contexto de un estudio más amplio, un estudio que puede llegar a condicionar el tratamiento y el análisis de fenómenos particulares, Gérard Genette[13] ha venido a definir la constricción como una unidad funcionando dentro de un texto, algo que él denomina *oulipema*. Este «oulipema» responde por primera vez al deseo de disponer de una unidad mínima, de un elemento fijo sobre el que dis-

poner todo un aparato que pueda servir para facilitar la creación literaria. En cierto modo, «oulipema», se opondría a «oulipismo», fenómeno más general, más amplio y más importante, pues el punto de vista de Genette (y esta es la limitación de su estudio, según creemos) hace que le interese un fenómeno de transformación de textos y no ya solamente una unidad capaz de generar un texto, ciñéndose al concepto de *palimpsesto*, es decir, la transformación de un texto en otro texto. De los «oulipemas», entonces, Genette sólo se siente interesado por los llamados «oulipemas transformacionales», aplicación de una constricción a un texto con el objeto de obtener un texto nuevo. Donde nos parece que el estudio de Genette —como aproximación al fenómeno Oulipo— no resulta válido por su imprecisión es cuando intenta definir este «oulipema transformacional» como «el efecto constante de estas operaciones es, me parece, sugerir que los elementos retenidos se bastan a sí mismos y producen un sentido satisfactorio, a menudo poco alejado del sentido global original, y que todo el resto era un añadido inútil».[14]

Esta definición no nos parece exacta por las siguientes razones:

1.º Mantiene una equipolencia entre el texto de partida y el texto de llegada. El objetivo del Oulipo no es ese, sino elaborar un texto nuevo que ya nada tiene que ver con el originario.
2.º Divide o fracciona el texto original para hacer posible la «elección» de algunos de sus componentes y así elaborar un texto distinto (no siempre nuevo). Y el texto, pensamos que tiene una unidad y que la constricción altera esa unidad en base a su transformación y elaboración de otra unidad en un texto nuevo.
3.º Finalmente. El hecho de que el texto de partida y el texto de llegada mantengan cierto parecido (ello es innegable y en muchos casos este parecido puede ser grande) no es razón suficiente para establecer un parangón tan estricto como pretende. Pensamos que «transformación» debe significar «cambio», «aparición de algo nuevo», y no simplemente «disfraz» o «distorsión», ya que estar de acuerdo con los principios expuestos por Genette pondría en peligro el concepto de constricción tal como ha venido definida por las experiencias realizadas y ello sería negar la evidencia de los hechos.

A modo de conclusión: Genette ha tomado de las experiencias oulipianas lo lúdico, lo aleatorio, a veces lo combinatorio Y es evidente que la constricción es algo más, a saber: capaz de ordenar un lenguaje para una obra distinta y nueva, integrarse en la escritura del texto que ella misma ha propiciado o hecho realidad; en definitiva, la constricción supone crear de nuevo, no alterar o simplemente remodelar. Cuando Genette analiza el fenómeno oulipiano, su estudio es relativo y parcial —buscando esa adecuación al enfoque general de su análisis— y ello supone una desviación que conduce a error: no se debe, no se puede, entender la actividad de la constricción como simple alteración de un texto (ello es un palimpsesto), sino que hay que reconocer un determinado estatuto por el que la constricción es el resorte que crea textos nuevos, no textos paralelos.

General / Particular		Proceso intelectual	
		2. Invención	4. Adaptación
Proceso de creación literaria	1. Elaboración	Creación de constricciones nuevas. Adecuación de constricciones originales	Universalidad de la constricción y elasticidad para ser adaptada
	3. Funcionamiento	Un texto nuevo producido. Nuevas constricciones que pueden surgir	Anoulipismo. Sintoulipismo. La constricción funcionando para/en un texto

Una doble articulación del proceso de creación:

1.ª Articulación: Proceso de creación literaria constituido por los dos procesos necesarios para que sea posible la creación (elaboración y funcionamiento). De modo general, vendrían definidas aquí las relaciones entre todos los textos, con el denominador común a todos ellos de los factores que intervienen en su elaboración.

2.ª Articulación: Proceso intelectual, inserción de la actividad oulipiana en un registro más amplio cual puede ser la creación artística en general (invención y adaptación). Los mismos mecanismos de la 1.ª articulación funcionando en un nivel superior.

De la combinación de los elementos que componen ambas articulaciones surgen cuatro compartimentos no estancos que se insertan a su vez en un proceso, en un esquema circular típico de la constricción (que luego detallaremos). Las etapas de dicho proceso son las siguientes:

EVOLUCIÓN (en el sentido de las agujas del reloj):

(1 sobre 2): Elaboración (dentro de la invención): la idea original supone el germen de una constricción nueva o la aplicación de una constricción ya diseñada a otro texto;

(1 sobre 4): Elaboración (dentro de la Adaptación): la universalidad de la constricción, esa categoría abstracta de fuerte base lógica, redunda en una elasticidad que permite adaptarlas a nuevas situaciones y así extraer nuevos textos;

(3 sobre 4): Funcionamiento (dentro de la Adaptación): etapa de la actividad en dos modos: Anoulipismo y Sintoulipismo; la constricción funcionando para/en un texto;

(3 sobre 2): Funcionamiento (dentro de la Invención): el texto ya elaborado denuncia la presencia de la constricción: de esta forma, el texto puede servir de base para la aplicación de esas u otras constricciones.

INVOLUCIÓN (en el sentido contrario a las agujas del reloj): OULIPOCRÍTICA: presupuestos que hacen de una obra literaria una obra oulipiana. Conceptuados una serie de criterios (respecto de la constricción en el ejercicio, evidencia de la constricción en el texto), la obra puede ser definida como oulipiana.

El arquetipo base de la constricción

Aceptadas las reglas que hacen posible la creación literaria como elementos clave de la actividad oulipiana, cabe ahora definir cuál es el *status* que corresponde a esta categoría de la actividad oulipiana. Este elemento base del proceso de creación se puede integrar, y se integra de hecho, en el concepto de «dinamismo interno de la obra» acuñado por el formalismo; en este sentido, la constricción no es ajena a las características que han definido desde siempre el arte literario y representa de alguna manera los sistemas que están en la base del funcionamiento de la obra. Así, es perfectamente válido afirmar, con François Le Lionnais: «La poesía es un arte simple y de mucha ejecución».[15] La ejecución es, entonces, donde la constricción trabaja para elaborar el texto; simplemente, eso sí, siguiendo un proceso claro y funcional, del que además no conviene apartarse.

Descendiendo al nivel más básico de la creación, el momento en que el escritor se enfrenta a la página en blanco «donde yacen las letras», según Jacques Roubaud, sobrecogido por el *horror vacui*, lenguaje y escritura confluyen en un mismo instante del acto creador; y el lenguaje, como fenómeno primero, es el que articula la génesis de no pocas constricciones en un círculo vicioso donde la constricción nos lleva otra vez al lenguaje desde el texto. Teniendo en cuenta que la constricción tiene fundamentalmente un origen formal (no lingüístico, en este caso), parece conveniente precisar dos áreas en cuanto a la procedencia de nuestra constricción: una, estrictamente formal o matemática (no lingüística, aunque con repercusión sobre el lenguaje) y otra, típicamente lingüística. La primera de ellas corresponde al modelo lescuriano $M \pm n$ (en el que luego nos detendremos), cuestión puramente aritmética; las «boule de neige», típicamente formales y basadas en la geometría y la aritmética; las combinaciones, permutaciones, etc., dentro del campo de la combinatoria pueden ser algunos ejemplos representativos. La segunda, en el terreno estrictamente lingüístico o metalingüístico (si tenemos en cuenta su repercusión sobre el lenguaje), y corresponde a ejercicios del tipo: lipograma (desaparición de una o varias letras del alfabeto), homofonismo (similitud fonética), homomorfismo (estructuras que se repiten manteniendo un esquema fijo, morfológico, p. ej.), etc.

En cuanto al homofonismo (Texto 5) aunque no siempre se trata del mismo sonido con exactitud, las diferencias en algunos sonidos que componen la secuencia no suponen un problema para identificarla una vez más.

«La Lamprea» (Texto 6) es un ejercicio de sintoulipismo prosódico, por el que una constricción de nuevo

TEXTO 5

Claude Burgelin, Paul Fournel, Béatrice de Jurquet, Harry Mathews, Georges Perec y Jacques Bens. *La cantatrice sauve* (homofonismos), Bibliothèque Oulipienne, n.º 16. A partir del nombre de la diva española Montserrat Caballé, 101 «ficciones frenéticas» son posibles proponiéndonos unas historias increíbles siempre con el mismo sonido (extractos):

6. Mon ami espagnol, arrivant dans mon ignoble taudis et m'entendant ronchonner contre la crasse qui m'entoure s'écrie:
MON SER, T'AS QU'A BALAYER!

7. Un journaliste allemand, très lointain descendant du chef de la secte des Anabaptistes, s'en prend aux jeunes excentriques d'aujourd'hui:
MUNZER ACCABLE YÉYÉS

11. A la sortie d'un conseil des ministres, le porte-parole de l'Elysée remarque que le président de la république a l'air ennuyé. Il lui demande pourquoi. «Je ne sais pas ce qui se passe», répond Giscard, «mais j'ai comme le sentiment que mon premier ministre n'est plus aussi attentif que par le passé aux affaires du gouvernement:
MON CHIRAC A BAILLÉ

38. Oui, bouffe tout ton saoul! Cours le monde! Sois boulimique! Oui!!!
MANGE! ERRE! AVALE! YÉ!

47. Sais-tu pourquoi, dit un canadien, ma Jeep est plus puissante que la tienne; c'est parce qu'elle a des filins d'acier incorporés!
MON CHAR A CABLES LIÉS

69. Le frère a honte:
MA SOEUR A CAVALÉ

83. Il m'a serré si fort que j'ai cru m'évanouir, mais je me sens déjà beaucoup mieux
M'ENSERRA... ÇA VA ALLER...

100. Dans un couvent près de Léopoldville, deux Ursulines virent arriver un cheval monté par un superbe zouave de couleur, une main dans sa culotte, l'autre à son poignard. La plus jeune se mit à bégayer:
MA SOEUR, Y'A CAVALIER!
L'autre, chrétiennement résignée, rétorqua:
MA SOEUR, Y'A QU'A BAISER!

TEXTO 6

Albert-Marie Schmidt, «La lamproie» (décima sáfica a la lionesa con rimas iniciales y finales) en *La littérature potentielle*, p. 234. Sintoulipismo prosódico: constricción que concierne a la cantidad y la melodía de los sonidos del poema.

LA LAMPROIE

(au Régent Le Lionnais, docte inventeur de la méthode)

L'UNE se love autour de l'autre et lèche LA.
LUNE ocre. Leur hulotte ulule un dernier LA.
MAIS leur valet larvé leur livre une LAMPROIE,
METS hideux propre aux reins que l'amour met EN PROIE.
ELLES, pour la flairer, dénouent leur ENTRELACS.
AILES roses, leur doigts dans sa chair ENTRENT, LAS.
LEUR langue, à redouter la pointe d'une ARETE,
LEURre encore un instant leur désir et s'ARRETE,
TANDIS qu'issu du monstre un parfum d'OCÉAN
TEND, discret à masquer leur fumet malSEANT.

diseño produce un texto original sin apoyo previo, concerniendo la cantidad y melodía (rimas) del poema. La base de articulación de la constricción es un homofonismo inicial y final por pares de versos, p. ej.: «l'une/lune y la/la» o «mais/mets y amproie/en proie». Partiendo de la realización fonética del texto (una constricción lingüística). el resultado es un poema que acusa una estructura fónica (melódica) peculiar, analizable lingüísticamente.

La misión que tiene encomendada el Oulipo (elaborar constricciones capaces de generar nuevos textos) pasa por la contemplación de una serie de características a tener en cuenta en esa actividad.

EFICACIA. Depende de la mayor o menor dificultad del ejercicio; a mayor dificultad del ejercicio parece corresponder —en teoría— una mayor eficacia, al haber tenido que desplegar una mayor cantidad de medios en un sistema más complejo. Para conseguir esta eficacia del aparato formal que constituye la constricción precedentemente habrá de realizarse una *descripción* de dicho aparato: primero, para asimilar su contenido y que luego sea posible su aplicación; segundo, porque su asimilación forma parte, como el texto, de la obra, según principio básico del oulipismo.

VIABILIDAD. Depende también de la mayor o menor dificultad del ejercicio, de manera que, inversamente a la eficacia, cuanto mayor es la dificultad, menor es la viabilidad. Dentro de esta cuestión, no debemos pasar por alto el problema de la traducción: no siempre es viable el verter a otra lengua un texto potencial (véase el caso de *La disparition*) y, aun en el caso de serlo, la traducción pasa por una reelaboración del texto (véase el caso de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, donde habría que reconstruir las figuras retóricas en la otra lengua).

El contexto literario (la tendencia analítica del arte) en el que se mueve la literatura potencial revela la existencia de una actitud por la que la literatura se hace reflexiva, se vuelve hacia sí misma para descubrirse y para descubrir sus propios mecanismos. En este sentido podríamos limitar el campo de la literatura potencial definiéndola como «una literatura a la búsqueda de sí misma»,[16] en el sentido más estricto de tal afirmación.

Pero es que, además, el Oulipo va más lejos todavía, al considerarse como «renovación de una literatura viva»,[17] como en el caso de Perec, donde no basta con denunciar todo un procedimiento de elaboración de la obra, no basta con poner en evidencia una serie de mecanismos habitualmente ocultos (constricciones al fin y al cabo), sino que, además, los medios acumulados para conseguir ese mismo fin —la renovación vital— se integran en la obra formando una red intensa de relaciones, y pueden llegar a constituir un mundo sorprendente, muy propio de este autor (en *La vie mode d'emploi*, la pluralidad de constricciones —hay varias— supone una combinación de todas ellas formando una amalgama cuyo resultado final y global es la obra misma).

La constricción sirve de alguna manera, entonces, para alcanzar ese estado de «plenitud»[18] que reivindicaba el propio Perec y en el que la obra se llena de multitud de elementos previstos ya por la constricción, incluyendo la imperfección —inherente a todo sistema humano— dentro de la perfección —innata a la regla—. En este sentido, Perec se sentía orgulloso al citar la frase del pintor Paul Klee: «El genio es el error en el sistema».

El fenómeno de la constricción

Si antes hemos dicho que, definiendo el Oulipo, aludíamos inexorablemente a la constricción puesto que no se puede entender el uno sin la otra y que, así, estábamos en los umbrales de una estética oulipiana..., también es cierto —por lo que veníamos diciendo— que ese fin estético —la creación literaria en sí misma— conlleva asimismo el fin estético del aparato que la hace posible. Si consideramos que el autor comienza a construir la obra desde el momento en que dispone los materiales que la harán posible, parece que el centro de su interés se desplaza al proceso de los medios puestos en funcionamiento que conducirá al fin propuesto —la obra—, pero sobre todo a través de un detenimiento importante en la constricción, fenómeno cuya manifestación más evidente tiene lugar en el período previo a la conclusión de la obra. Así, supone la consideración de estos medios como *procedimiento* y como *programa*.

PROCEDIMIENTO. Durante siglos, el escritor sometió todos sus actos a la consecución de un fin estético: la obra literaria; ahora interesan más las formas so-

bre las que se articula el procedimiento, el medio, la constricción. Ha quedado fuera la consideración de la obra como algo global, totalizador, como amalgama que ignora sus elementos conformadores. Si todas las obras son susceptibles de ser consideradas como «abiertas» (siguiendo a Umberto Eco), no todas dejan intervenir abiertamente en el proceso de su elaboración:

— bien se trate de elaborar 100 billones de sonetos partiendo de una constricción bastante simple donde la cibernética tiene mucho que decir y, sobre todo, hacer;
— bien se trate de transformar unos poemas de G.A. Bécquer en un mensaje poético semánticamente distinto y en una dimensión que puede sobrepasar lo conseguido muchas veces por la invención humana.

El oulipismo —a través de la actividad de la multitud de constricciones disponibles— es capaz de abrir de par en par esa etapa del proceso creativo y permite así acercarnos al fenómeno de la constricción, clave de ese proceso y artífice de la obra en su totalidad.

PROGRAMA. La obra oulipiana denota más, incide más sobre sus procedimientos de elaboración que sobre ella misma (si no podemos identificar ambas cosas, ya que sería reducir la obra a un proceso de creación, lo cual sería también limitarla demasiado o desvirtuarla, pues es innegable que hay una trascendencia de ese proceso en una consideración global de lo literario como mensaje o como signo).

El rigor impuesto —e innegable—por la constricción arrastra a la obra por medio de un programa. En el texto de *Les revenentes* (Texto 7), el monovocalismo en *e* implica a la vez un lipograma de *a*, *i*, *o*, *u*, ausentes en el texto. Se trata de una consideración puramente escritural pues, p. ej., siempre que a *e* le sigue una nasal suena —en el nivel fonético— [ɑ̃], es decir, *a* y no *e*, consideración entonces del monovocalismo a nivel de escritura y no del lenguaje (pronunciación). Una vez que el escritor se propone y se impone escribir empleando solamente la vocal *e*, el ejercicio es de una simplicidad neta y rigurosa, hasta tal extremo que surge un nuevo lenguaje caracterizado por la presencia y utilización de una sola vocal: el problema, entonces, es de invención y capacidad cruciverbista, pues no siempre es fácil sustituir una palabra por otra que no contenga las vocales prohibidas, o conocer una gran cantidad de vocabulario que permita encontrar un término equivalente adecuado al espíritu del ejercicio.

Esta programación rígida parece dar cierta unidad a la obra, pues la presión a que la constricción somete el texto es igual en todo momento, independientemente de que en un fragmento determinado, por exigencia casual de la narración, se tenga necesidad de introducir vocablos en los que los términos vocálicos prohibidos abunden más.

TEXTO 7

Georges Perec, *Les revenentes* (monovocalismo en E), Paris, Julliard, 1972. El autor sólo se permite la vocal E; bajo una constricción de enorme dificultad, ¡el texto avanza durante más de 120 páginas! (extracto de la p. 58):

Je sens qe ce n'est le temps de plézenter. Qe je me permette d'émettre qelqe geste et ces mecs me descendent! C'est le temps de recenser mes vertèbres et de me dépêcher de trensmette des tendres bézers vers mes chers Père et Mère! Les verts temps de l'enfence émergent de Lethé: mes dents de bébé et mes dents de lé, le blé des mes mèches rebelles, les fêtes et les étrennes! Et mes semelles de crêpe! El les médelènes qe je trempe dens le thé que Mémé me verse! Et ces cent mètres ventre en terre dens les prés semés de genêts! Les nèges éternelles, le dégel des névés, les belles bergères de Vendée! Et «Phèdre», et «Esther, et cette «Belle Hélène que j'entends chez Pleyel! Et même Bébert des Fiers! Le brevet élémentère, le grec, les belles-lettres! Merde, qe n'è je enfenté cette thèse: Enteethèse, réteecence, chrèse et épenthèse chez Térence et chez Scève!

—Hé, mec, t'entends? redemende Ernest.

J'émerge lentement des mes rêves.

Ello nos conduce a la posibilidad de poder medir de alguna manera el grado de programación de esta obra en concreto, por la cantidad e intensidad de vocales *a*, *i*, *o*, *u* imposibles en el texto: multiplicando en cada caso la frecuencia de la letra por el número de palabras en el texto, obtenemos la dificultad lipogramática del ejercicio, y ello nos da una medida de la constricción (... la constricción es algo susceptible de ser medido). Remitiéndonos a un caso sobre el que sí tenemos datos concretos (en *La disparition* de Perec, lipograma en *e*): siendo la frecuencia de *e* en francés 0,13, en un texto conteniendo alrededor de 60.000 palabras (303 páginas de 200 palabras cada una), y multiplicando..., obtenemos un número exacto que mide la intensidad de la constricción aplicada a él.

ARTIFICIALIDAD (como consecuencia de las dos anteriores, procedimiento y programa). Los recursos de que dispone el autor —creador— para hacer efectiva la creación de sus textos podrían ser definidos como «trucos artesanales de la escritura».[19] Pero lejos de constituir una traba de la invención o de dificultar el régimen natural de las ideas, se produce una convivencia perfecta entre los recursos formales (unos pertenecientes a la escritura, otros no; mas desembocando siempre en la escritura y lo que fluye de la imaginación al margen del programa. Estamos entonces ante una dualidad respecto a la creación oulipiana: por un lado, lo artificial asimilable a la constricción, a los recursos formales; por otro, lo natural, la invención, la imaginación, aquello que se produce por sí mismo, no desde el

exterior... En cualquier caso, complementariedad de ambos dominios que ya fue expresada por Queneau al hacer alusión a ese «sostén de la inspiración»[20] que era la constricción.

Ademas, el Oulipo no ha hecho más que recoger algo que ya estaba ahí desde los inicios de la civilización, de manera que el principio básico de la literatura potencial podría expresarse utilizando las palabras de Calvino:

> Todo empezó con el primer narrador de la tribu... Existían ya el diálogo y unas reglas que el diálogo no podía dejar de seguir... Y cuanto más limitadas eran las elecciones de frases y de comportamientos, tanto más necesitaban complicarse las reglas del lenguaje y de las costumbres... El narrador empezó a proferir palabras [...] para experimentar hasta qué punto las palabras podían combinarse una con otra y generarse la una a la otra...[21]

Constricción e historia, espacio y tiempo

Imaginemos que un lector de *La disparition* de Perec lee dicha novela sin darse cuenta de que en el texto jamás aparece la letra *e* del alfabeto. Dicho lector lee el libro sin ningún problema, lee un drama policiaco a cuyo final asistirá con la satisfacción de los buenos ratos pasados, lee una novela que cuenta las peripecias de unos personajes (Anton Voyl —cierto parecido con Adam Pollo, héroe de *Le procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio—, Douglas Haig Clifford, Olga Mavrokhordatos, Amaury Conson y Arthur Wilburg Savorgan), una novela que bien hubiera podido titularse *La damnation*, por su contenido, por una serie de acontecimientos negativos que los personajes deben amortizar.

Pero hay otra novela en *La disparition*, la novela oulipiana lipogramática escrita sin emplear la letra *e* (y donde jamás se hace alusión a este hecho). El lipograma en *e* modela la construcción de la novela, condiciona la esencia misma de la novela en cuestión como nos dice su propio autor, «qué le ocurre a la novela que va a contar la lengua francesa si desaparece la letra *e*: contará la historia de la desaparición de la letra *e*, una historia enteramente centrada en esa letra.[22] Un doble propósito, entonces, para la creación literaria en este caso: contar una historia (escribirla) y mostrar el funcionamiento de una constricción que posibilita su escritura. El texto de la novela abarca así las dos coordenadas utilizables y utilizadas en cualquier caso para un análisis de cualquier objeto: el espacio y el tiempo.

EL ESPACIO. El espacio escrito del texto estaría ocupado por la actividad de la constricción que, a su vez, articula la ausencia de *e* en el lipograma. El lector va localizando una serie de vacíos o ausencias de *e*, nota la ausencia de este elemento (aunque no lo eche de menos). Este espacio debido a la constricción estaría constituido por la suma de los vacíos dejados por la ausencia de *e* y es la representación más clara de la actividad de la constricción y su plasmación en la escritura. En el *Compendium* de VME de Perec (Texto 8) y en un fragmento correspondiente a la diagonalidad de la *a*, el espacio del texto queda ordenado por la articulación de esta diagonalidad de *aes*, inclusive con algunas contravenciones a esta regla de diagonalidad que ya han sido previstas (n.º 45: la posición de la *a* ha avanzado dos puntos en vez de uno respecto del n.º 44, coincidiendo por tanto con la *a* del n.º 46 y perdiendo un espacio respecto del margen derecho —líneas de 60 espacios—).

EL TIEMPO. Simultáneamente, la invención (de la que Perec hace una extraordinaria apología en este libro) instituye la aparición de la historia ficticia. Trabajando también por el progreso del relato, la invención va nutriendo los espacios yuxtapuestos de un argumento que se hilvana al mismo tiempo que el texto avanza prescindiendo de la letra *e*.

TEXTO 8

Georges Perec, *El Compendium de «La vie mode d'emploi»*, París, Hachette, 1978; Le livre de Poche, 1982, pp. 293-294. La espacialidad de la escritura: 3 x 60 - 1 = 179 historias que contienen las «novelas» más importantes de VME. El espacio está siempre limitado —en la página— a 60 líneas de 60 espacios cada una (salvo las excepciones pertinentes). El espacio diagonal está asegurado por la combinación de las letras *a-m-e* (fragmento):

33 Le vieux maréchal tué par la chute d'un beau lustre vénitien
34 Le stayer défiguré se mariant avec la soeur de son pacemaker
35 La cuisinière n'ayant à faire qu'un oeuf et du haddock poché
36 Le jeune couple s'endettant deux ans durant pour un lit luxe
37 La femme du marchand d'art délaissée pour une star italienne
38 L'amie d'enfance relisant les biographies de ses cinq nièces
39 Le Monsieur mettant dans des bouteilles des figures en liège
40 L'archéologue cherchant les traces des rois arabes d'Espagne
41 L'ancien clown de Varsovie menant une petite vie dans l'Oise
42 La belle-mère coupant l'eau chaude si son gendre va se raser
43 Le Hollandais disant que tout nombre est somme de K premiers
44 Scipion définissant par du vieux avec du neuf un nonagénaire
45 L'atomiste lisant aux lèvres de l'homme-tronc sourd et muet
46 Le brigand albanais chantant son amour à la star d'Hollywood
47 L'industriel allemand voulant cuisiner son gigot de sanglier
48 Le fils de la dame au chien préférant le porno à la prêtrise
49 Le barman malais échangeant en pidgin-english sa déesse-mère
50 Le petit garçon privé de gâteau le voyant apparaître en rêve
51 Les sept acteurs refusant le rôle après avoir lu le scénario
52 L'Américain déserteur laissant mourir sa patrouille en Corée
53 Le guitariste changeant de sexe puis devenant une super-star
54 Le maharadjah offrant une chasse au tigre à un Européen roux
55 Le grand-père libéral trouvant son inspiration dans un roman
56 Le calligraphe recopiant dans la Médina une sourate du Coran
57 Orfanik demandant l'air d'Angelica dans l'Orlando d'Arconati
58 L'acteur ourdissant sa mort avec l'aide de son frère de lait
59 La jeune Japonaise tenant à bout de bras la torche olympique
60 Aetius arrêtant les hordes d'Attila aux Champs Catalauniques

Aprioridad de la constricción

¿En qué lugar de la creación se coloca la constricción y su funcionamiento?

Si es verdad que el Oulipo bien pudiera tener como lema «a la libertad por las cadenas»,[23] el escritor desarrolla un proceso de liberalización por el cual, partiendo de un estado de sometimiento a las reglas se haría posible la creación libre, y la regla serviría como impulso y no ya como barrera. La regla existe al margen de su consideración por el escritor, dentro del texto o fuera de él, y por ello podríamos hablar de dos tipos de escritores:

— el escritor no-oulipiano, que Eco señala como el que «cuando el escritor [...] dice que ha trabajado sin pensar en las reglas del proceso, sólo quiere decir que al trabajar no era consciente de su conocimiento de dichas reglas»,[24] el escritor que —siguiendo incluso las reglas— no las reconoce, que puede llegar a renegar de ellas independientemente de que éstas sigan existiendo;

— el escritor oulipiano, que no pasa por alto la presencia y la función de las reglas, acepta las consecuencias de su utilización, «el gramático sólo es aquel que sabe por qué y cómo...»,[25] y, conociéndolas a fondo, el Oulipo trata de sacar el mayor partido de ellas, potenciando su papel en el texto, hasta el extremo de hacer de ellas el elemento clave de la creación.

Si la constricción forma parte del cúmulo de reglas que se siguen en la producción de un texto —es una regla—, es una estructura preexistente que se anticipa al texto y lo anuncia, es una categoría *a priori*. Pero no siempre en la actividad oulipiana aparece este fenómeno con la misma claridad. Tomemos el ejemplo de Perec en su novela *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*: advertiremos que «un índice final nos dará la lista de los métodos y parataxis que el autor cree haber identificado en el texto que se acaba de leer». La constricción se ha impuesto después de escrito el texto, *a posteriori*; el índice consta al final y, en una lectura normal, el lector no es advertido más que después de leer «normalmente» el libro, es decir, sin tener en cuenta la constricción. Pero hay un estado *a priori* de esta constricción; tratándose de una constricción típicamente lingüística, es evidente que las figuras retóricas se encontraban ya en el texto o que el escritor hubiera podido ir construyéndolas a medida que escribía; lo que aquí ocurre es que —por voluntad propia— el autor ha disimulado lúdicamente el engranaje de la regla y ha decidido sorprender la buena voluntad del lector.

Al margen de este tipo de casos que pueden dar lugar a ambigüedad, la aprioridad de la constricción se da con rigor: «una persona se fija voluntariamente una difícil regla y la sigue hasta sus últimas consecuencias, ya que sin ella no sería él mismo ni para sí ni para los otros».[26]

Cuatro literaturas, cuatro constricciones

Dentro del amplio espectro de la literatura potencial, han destacado —desde el comienzo de la actividad del Oulipo, en 1960— cuatro subtipos de literatura potencial: lit. combinatoria, lit. experimental, lit. recurrente y lit. definicional.

La separación de la actividad oulipiana en estas cuatro áreas supone la elucidación de lo potencial a tres niveles:

1.° Todas ellas ponen de manifiesto los mecanismos propios de la literatura potencial y son ejemplos claros de la filosofía que la sustenta y del tipo de creación que persigue.

2.° Son prueba clara de la influencia manifiesta de la matemática sobre este tipo de experiencias literarias.

3.° Sin ser dominios cerrados en los que pudiera operar el oulipismo, puede definir en su conjunto el concepto de literatura potencial y de constricción.

Analizando, pues, cada una de ellas por separado, veremos el comportamiento de la constricción a través de una serie de filtros impuestos por criterios de creación diferentes entre sí.

Literatura combinatoria

Sustenta el mayor nivel de complejidad, al mismo tiempo que mantiene la mayor actividad generadora. Parte del concepto de *configuración*, es decir, cada vez que se dispone de una cantidad determinada de objetos y que se desea ordenarlos de una forma prevista por una constricción, entonces, la combinatoria resuelve el orden que debe seguirse para conseguir dicho ordenamiento.[27] Así pues, la disposición de los elementos por la constricción impuesta es lo más importante en este caso.

La tarea de elaboración de este tipo de ejercicios tiene como culminación el obtener una configuración *óptima* (siempre según Berge), es decir, cuando el proceso que realiza el ordenamiento de los elementos y de las sucesivas configuraciones es llevado al límite de sus posibilidades, a una situación de máxima eficacia que redunda en una mayor producción del texto.

Todas las experiencias en el campo de la literatura combinatoria están bajo el epígrafe del área de experimentación del *álgebra de matrices* (donde destaca Raymond Queneau):

POESÍA FACTORIAL. Consiste en efectuar todas las permutaciones posibles de los elementos que componen un texto.

POEMAS DE FIBONACCI. Se descompone un texto en unidades (frases, versos, palabras) y se efectúa la construcción de un nuevo texto con los elementos que no estaban yuxtapuestos en el original.

LITERATURA BI-LATINA. Se ocupa básicamente de la elaboración de *cuadrados ortogonales* preparados para conseguir altas combinaciones de elementos. El que más nos interesa es, sin duda, el *Bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10*, utilizado por Perec para escribir *La vie mode d'emploi*. Descubierto por Bose, Parker y Shrikhande en 1960, es un cuadrado de 10 x 10 cuadros (es decir, 100), cada cuadrado conteniendo un par de elementos (2 números) totalmente distinto a los demás (este par resulta obligadamente de dos secuencias de 10 números), de manera que cada número de ese par figure una sola vez en cada línea y en cada columna:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1 1	7 8	6 9	5 10	10 2	9 4	8 6	2 3	3 5	4 7
2	8 7									5 1
3	9 6									6 2
4	10 5									7 3

Cada cuadrado (con su par de números) es una combinación que representa —en el texto— la aparición de una serie de objetos o elementos, al mismo tiempo que delimita una historia que se cuenta en relación con esos elementos.

Literatura experimental

Se trata de un área más concreta que la literatura combinatoria (vamos de lo general a lo particular), y si la combinatoria trabaja en el terreno de la aritmética, la literatura experimental trata de reivindicar la sintaxis geométrica que, siguiendo una serie de desviaciones (hay un concepto de espacialidad imprescindible), trata de conseguir composiciones nuevas. El caso más claro es *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, donde a partir de 10 sonetos-engendradores obtenemos 99.999.999.999.990 sonetos-derivados por el desplazamiento de los versos que los componen.

Literatura recurrente

Caso un tanto aparte, no tiene relación directa con los otros tipos de literatura que consideramos en este apartado, aunque coincide con las otras tres en que se trata siempre de una búsqueda de nuevas estructuras que permitirán generar textos a partir de textos bajo la influencia de la matemática. Una definición básica puede ser: «siempre que el texto pueda seguir engendrando formas a partir de unas reglas, se podrá continuar la producción del texto hasta el infinito».[28]

Tratándose, pues, de un proceso al infinito que debe constar de etapas sucesivas, se entiende la existencia de 3 niveles de complejidad cuyo principal elemento conformador es el *algoritmo* o «enunciado de engendramiento», encargado de desarrollar un proceso por el cual comienza a funcionar un ciclo interno dentro del texto (si partimos de la base de que un texto contiene la clave para el comienzo de otro texto y así sucesivamente); 3 niveles de complejidad entonces:

Literatura repetitiva. En dos niveles, ambos extensivos, la repetición explícita y la repetición implícita. EXPLICITA: el texto contiene la referencia de otro texto al que se puede extender el primero, a modo de una técnica de «emboîtement» sucesivo (como en la muñeca rusa). IMPLICITA: no sólo un punto de referencia o clave, sino también todo un sistema por el que el texto empieza y acaba del mismo modo como en *Le chiendent* de Queneau, donde en la pág. 9 el libro empieza por la siguiente frase: «La silhouette d'un homme se profila; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers»; tras 423 páginas, el libro termina por la misma frase; entre ambas frases idénticas —con función distinta por su colocación en lugares claves del libro— transcurre una extensa novela que nada tiene que ver con la repetición de esta frase; la técnica del «auto-emboîtement» guarda una tímida relación con la de «emboîtement» de la repetición explícita.

Literatura iterativa. La relación de identidad que mantenía la repetición en la literatura repetitiva es sustituida aquí por una relación de similitud (relación menos intensa, la similitud crea puntos de referencia entre zonas distintas del texto sin llegar a entrelazar estrechamente las distintas partes, redundando en una mayor riqueza creativa por la que el autor puede hacer intervenir la invención en mayor grado). El ejercicio más representativo de esta tendencia es el conocido *Método M ± n* uno de cuyos casos particulares, el Método S + 7 (otros métodos particulares pueden ser aplicados a otras partes del discurso —verbo: V + 5, adjetivo: A + 3—), resulta ser uno de los más atractivos y accesibles del oulipismo[29] y consiste en sustituir los sustantivos de un texto (para ello se localiza el sustantivo en el diccionario y se sustituye por el 7.° sustantivo que le sigue en ese diccionario —siempre que se use el mismo para todo el ejercicio, sirve cualquiera—): el resultado es un texto nuevo que guarda una estructura similar, pero en el que se ha producido una variación semántica importante, alterando así el mensaje hasta límites increíbles. El proceso —tal como se ha descrito más arriba— consiste simplemente en *iterar* un desplazamiento léxico-semántico que produce la alteración del texto-base y la aparición de un texto nuevo.

Literatura recursiva. Complejización dentro de la lit. iterativa: el *Método M ± n* se transforma en un ejercicio de homosintaxismo, en el que las partes del discurso (verbo —V—, adjetivo —A—, sustantivo —S—)

se ordenan en secuencias fijadas a priori, p. ej.: VVSSSSASSVVSSS...; la repercusión es a nivel sintáctico básicamente, aunque indiscerniblemente unida a la semántica y a la aparición también de un texto nuevo. Tal como observamos en *J'aimerais lire...* (Texto 9), tomando las 3 partes fundamentales del discurso, se ordenan en una secuencia rígida e inmutable de acuerdo con criterios aleatorios (no forman parte de esta secuencia otros elementos del discurso como preposiciones, artículos, adverbios). Aparte el seguimiento fiel a la secuencia, el autor es totalmente libre para elegir los vocablos que prefiera con vistas a encontrar el sentido deseado para el texto.

TEXTO 9

François Le Lionnais, «J'aimerais lire...» (homosintaxismo), *La littérature potentielle*, p. 177. Dada una secuencia sintáctica del tipo VVSSSSASSVVSSSVSVASASVSASSSSVVSSASSV (V = verbo, S = sustantivo, A = adjetivo), se trata de construir un texto en prosa que contenga esta estructura sintáctica..., por lo demás el escritor es totalmente libre...

VVSS *J'aimerais lire* des *homoxyntaxismes*, des *exercices*
SSA de *style* et autres *structures oulipiennes*,
SS mais surtout pas de *plagiats* par *anticipation*.
V Après quoi, pourquoi ne pas *savourer* (et même
VSS *bafrer*) des *volailles*, *brouchtoucailles* ou au-
SVS tres *boustifailles* en *humant* le *piot*? Tout cela
VASA *suivi* d'une *bonne sieste*, certes *reposante* après
SVS un tel *repas*. Puis, *beuglant* une *ritournelle*
ASSS *grivoise*, (et que ce soit par *avion*, *bateau*, *bi-*
SVVS *cyclette* ou *auto*), je *voudrais voir* la *Patago-*
SASS *nie*, la *Pologne*, la *doulce France*, *Naples* et
V *mourir*.

TEXTO 10

Marcel Bénabou y Georges Perec, «Prolétaire» (cadena de citas), en «La littérature sémo-définitionnelle», en *La littérature potentielle*, pp. 129-132. En un enunciado cualquiera, cada palabra es sustituida por su definición en el diccionario; incluso en una frase corta, tras haber aplicado tres veces la transformación, se obtiene un texto considerable y que no tiene nada que ver con el texto de partida.

PROLETAIRE I

Prolétaires de tous les pays, unissez-vous!
prolétaire: citoyen de la dernière classe
tout: qui ne laisse rien au-dehors
pays: compatriote
unir: posséder simultanément
Les citoyens de la dernière classe, sans rien laisser au-dehors à leurs compatriotes, doivent se posséder simultanément (Jean Genet, *Les paravents*).

PROLETAIRE II

Les citoyens de la dernière classe, sans rien laisser au-dehors à leurs compatriotes, doivent se posséder simultanément.
citoyens de la dernière: les anciens combattants
la classe: ceux qui ne sont plus des bleus
sans rien: privés de tout
laisser: céder
le dehors: les pays étrangers
compatriotes: français
devoir: être obligé
se posséder: se contenir
simultanément: dans le même moment
Les anciens combattants ne sont plus des bleus, mais ils son privés de tout: l'on cède aux pays étrangers, et les Français sont obligés de se contenir dans le même moment! (Tixier-Vignancour, *Discours aux français*).

Literatura definicional

Concepto: «dado un texto, se sustituye cada palabra con significado (verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio en -mente), por su significado en el diccionario y se repite sucesivamente dicha operación.[30] Realizando este proceso 3 veces consecutivas, un texto de 6 palabras produce otro texto nuevo de cerca de 180 palabras. Como ejercicio basado en un texto fijo establecido *a priori*, se trata de una constricción muy representativa de lo que antes hemos definido como oulipismo analítico o anoulipismo. Tomando un texto corto (Texto 10), sustituyendo por el significado el significante, obtenemos en la primera vuelta multiplicado prácticamente por tres, en la segunda, otro texto que supone casi seis veces el primero. Todos los textos obtenidos son completamente diferentes y esta diferencia aumenta aún más a medida que se produce la repetición en el proceso (una vuelta más supone multiplicar el texto cuantitativamente y transformar el texto cualitativamente).

Tratamiento de textos

Se puede hablar de la constricción como de *manipulaciones textuales*. Fundamentalmente se trata de experiencias englobadas en el apartado del anoulipismo (oulipismo analítico o aplicación de nuevos procedimientos a textos ya escritos para transformarlos y descubrir su capacidad —su potencialidad— de generar nuevos textos). En una clasificación del amplio grupo de actividades de dicho tratamiento, cabe diferenciar dos tendencias: la secuencial, cuya característica fundamental es la ordenación de los elementos que componen el enunciado en una secuencia que puede ser variable; la definicional, donde se produce una ilación o encadenamiento a partir del primer elemento, del que se toma su traducción.

LO SECUENCIAL. Agrupa ejercicios del tipo «séries», «aide-mémoire», algoritmo... Las constricciones de esta tendencia están sometidas a una *contabilización*. Las formas diversas, que surgen como resultado de la

actividad del ejercicio, vienen dadas por un cálculo que había sido previsto *a priori* y que bajo ningún pretexto deja escapar ninguno de los elementos que deben componer el enunciado. Dichos elementos están dispuestos de manera ordenada en una secuencia o serie que establece una serie de normas y regula las relaciones entre los elementos componentes. Debido a la disposición tan particular que adoptan dichos elementos, es posible la aplicación de fórmulas de combinatoria (de alguna manera, esta capacidad está implícita en el enunciado, por su disposición tan peculiar); consecuentemente, se produce una duplicidad de textos o dos textos que funcionan a la par (todo texto va al encuentro de otro texto, siempre hay —por lo menos— dos maneras de decir las cosas...).

LO DEFINICIONAL. Agrupa dos tendencias: lo definicional propiamente dicho y las traducciones. La primera de ellas es la que ha sido bautizada por Genette como «traslation lexicale»,[31] y agrupa las experiencias englobadas dentro de la literatura iterativa del tipo $M \pm n$. Es indudable que hay cierta similitud con los ejercicios secuenciales: por el orden impuesto, por la cantidad establecida y por una disposición particular del enunciado a través de sus componentes.

Literatura y matemática

En los últimos tiempos, parece que se ha ido consolidando en la literatura (como en el arte, en general) una tendencia que podríamos denominar «analítica».[32] Por esta tendencia, los mecanismos externos y, sobre todo, los internos salen a la luz y se muestran con toda claridad, denotando los resortes que colaboran en la construcción de la obra. Ello, a su vez, conduce a la aparición del fenómeno de «formalización» de la creación literaria que, desde luego, está en pleno auge en nuestros días: se trata de hacer evidente ese mismo proceso de creación a través de las formas que lo articulan.

Al amparo de este espíritu de formalización, han ido penetrando en la literatura disciplinas consideradas hasta ahora como ajenas al quehacer literario, como, p. ej. la matemática. No pretendemos demostrar que el proceso de formalización se debe a la intromisión de mecanismos matemáticos, sino mostrar cómo se produce la interacción entre matemática (lo formal) y la literatura (con un amplio espectro formal también). Desde siempre ha habido una relación importante entre matemática y poesía (métrica —cantidades—, rima —órdenes—, ritmo —mecanismo—, estrofas —estructuras—). La culminación del proceso de formalización coincide con la interacción entre matemática y literatura porque, entre otras razones, es imposible —hoy día— trabajar en literatura potencial sin recurrir básicamente al álgebra de Boole o a la combinatoria.

Todo esto ocurre de tal manera que el diseño de una constricción, cualquiera que sea, no podrá inhibirse de este nuevo funcionamiento del aparato creador en base a la interacción matemática-literatura; no digamos ya en el ALAMO (Atelier de Littérature assistée par Mathématique et Ordinateur),[33] en el que el empleo de ordenadores (máquinas cuyo funcionamiento rige siguiendo principios matemáticos) es algo habitual. O tal como ocurre en la oulipocrítica,[34] intento de sistematizar los principios con que una obra debe estar de acuerdo para participar de una categoría precisa (llámese, p. ej., *literaridad oulipiana*). Así, los (dos) principios son de evidente inspiración matemática (identificación, generación):[35]

TEXTO 11

Georges Perec, «Laërte âtre tartra...» (anagrama saturado), en *Atlas de littérature potentielle*, pp. 181-182. Por fin «existe un anagrama exhaustivo de cuatro letras» (Bernard Jaulin). Se trata de permutar cuatro elementos según la fórmula —en este caso— 1 x 2 x 3 x 4 = 24, 24 posibilidades que se disponen según un orden fijo desplazándose en el texto (cada permutación no da lugar obligadamente a un fragmento del texto; al contrario, cada secuencia resultado de una permutación se continúa en la siguiente y va ligada a la anterior):

(L)	AERT	
	EATR	
	ETAR	
	TRAE	Laërte âtre tartra
	TAER	
	ERAT	et
	ATER	
	TREA	aère rat
	RTAE	
	RAET	
	REAT	
	ARTE	à tertre art aéra
	TARE	(être à tartre
	RATE	tarera tête!)
	TEAR	
	RETA	arrêta âtre
	ATRE	are ter tarte a
	ARET	
	ERTA	
	RTEA	
	ETRA	et ratera à être art
	TERA	
	AETR	
	EART	

PRINCIPIO DE IDENTIFICACIÓN. «Un texto que sigue una constricción habla de esa constricción», el texto construyéndose por la constricción, la delata y muestra su funcionamiento. En *Laërte âtre tartra...* (Texto 11), el poema no consta solamente del fragmento colocado a la derecha..., el poema incluye por supuesto las permutaciones de la constricción basada en cuatro letras *a*, *e*, *r*, *t*; donde, además de la combinación de cada elemento con los otros restantes, importa también el orden de los

elementos en la secuencia que se establece tras el proceso combinatorio. De esta manera, contemplamos efectivamente cómo, si unimos todas las combinaciones de letras, podemos obtener una ilación que, debidamente fragmentada, nos proporcionará las palabras necesarias para escribir el poema. Ambos fragmentos —izquierda, derecha— son el mismo texto: el de la derecha, el texto literario obtenido al final de un proceso más o menos complejo; el de la izquierda constituye la fórmula matemática que evoluciona a partir de 4 elementos alfabéticos (su permanencia evidente en el texto nos dice cómo funciona el ejercicio).

PRINCIPIO DE GENERACIÓN. «Un texto que sigue una constricción matematizable contiene las secuencias de la teoría que ilustra». Al comienzo de *La vie mode d'emploi* se nos da cuenta de algunos datos sobre el arte (matematizable) del *puzzle*; la novela que sigue después está constituida por 99 piezas distintas que se inscriben en un edificio de 10 pisos; cada pieza contiene al menos una historia; es más, cuando se nos cuenta lo referente al puzzle, también se hace en alguna de las piezas de la novela.

Cuestión de álgebra

El álgebra es la parte de la ciencia matemática que trata de la cantidad considerada en general, sirviéndose para representarla de letras u otros signos especiales. Por tanto, en ella se integran una serie de ejercicios o constricciones que trabajan con la acumulación de formas y donde, precisamente, no las formas, sino la *acumulación* (sobre todo) explica cómo se producen algunos textos que dependen, en su realización, de constricciones cuantificadoras. Este tipo de constricciones es el que tiene como objetivo acumular ordenadamente una serie de elementos o componentes y conformar textos distintos en base a las distintas formas que pueden adoptar. Algunas de ellas son: «boule de neige», acumulación progresiva o regresiva de elementos; permutación, acumulación relativa puesto que todas las combinaciones (permutaciones) tienen la misma cantidad de elementos aunque con disposiciones diferentes.

En *O to see...* (Texto 12), el texto está basado en una acumulación progresiva en su primera mitad y una acumulación regresiva en la segunda (la combinación de ambas constituye «un rombo»). Partiendo del primer elemento y sumando un elemento progresivamente, se aglomeran elementos hasta un número de 20; a partir de aquí, el proceso se invierte y, progresivamente, se va restando un elemento hasta obtener la cantidad inicial de la que hemos partido. Fenómeno aparte se ha de considerar la disposición espacial del texto: generalmente, se mantiene un margen a la izquierda como es habitual en la escritura, sin embargo, el autor ha preferido desplazar este margen al centro del texto y elaborar una escritura a ambos lados del eje.

TEXTO 12

Harry Mathews, «*O to see...*» (bola de nieve) en *Atlas de littérature potentielle*, p. 11. Poema que imita una forma, un objeto, muy relacionado con los «caligramas» de Apollinaire y con antiguos poemas que pretenden la imitación de un objeto (el referente) por la disposición de las palabras y de los versos en la composición. He aquí una combinación de bola creciente y decreciente (rombo), cuya formulación es N más 1 y N menos 1.

O
t o
s e e
m a n ' s
s t e r n
p o e t i c
t h o u g h t
p u b l i c l y
e s p o u s i n g
r e c k l e s s l y
i m a g i n a t i v e
m a t h e m a t i c a l
i n v e n t i v e n e s s
o p e n m i n d e d n e s s
u n c o n d i t i o n a l l y
s u p e r f e c u n d a t i n g
n o n a n t a g o n i s t i c a l
h y p e r s o p h i s t i c a t e d
i n t e r d e n o m i n a t i o n a l
i n t e r p e n e t r a b i l i t i e s
H a r r y B u r c h e l l M a t h e w s
J a c q u e s D e n i s R o u b a u d
A l b e r t M a r i e S c h m i d t
P a u l L u c i e n F o u r n e l
J a c q u e s D u c h a t e a u
L u c E t i e n n e P e r i n
M a r c e l M B e n a b o u
M i c h e l e M e t a i l
I t a l o C a l v i n o
J e a n L e s c u r e
N o e l A r n a u d
P B r a f f o r t
A B l a v i e r
J Q u e v a l
C B e r g e
P e r e c
B e n s
F L L
R Q
•

En *L'ange sourit* (Texto 13) se trata de una acumulación reiterativa que reproduce siempre una misma cantidad. La aparición de cosas nuevas es lo que, en definitiva, produce el texto nuevo se debe a la acumulación combinatoria de la permutación. El solo cambio de lugar de una de las letras que componen la secuencia ESARTINULO + G produce la aparición de, al menos, una palabra nueva (aunque ésta sea un monosílabo) y, en cualquier caso, alterando considerablemente el orden, se producen frases totalmente diferentes y nuevas.

El papel del lector

Si alguna novedad puede ofrecernos el Oulipo y la literatura potencial, ella es la consideración de la obra literaria con ojos nuevos o al menos distintos, centrando el punto de atención en el concepto de creación (el proceso de creación). Al mismo tiempo, no podemos dejar de considerar una especie de axioma cuando de la obra literaria se trata: la obra literaria está destinada —en última instancia— al lector, de alguna manera ella le pertenece (además, la obra se escribe para ser leída). Pero, si volvemos atrás en la historia literaria, constatamos que la obra se destinaba al lector una vez acabada ésta, se le entregaba como producto terminado susceptible de ser disfrutado sólo a través de su lectura. Es la teoría que podríamos llamar del «lector ingenuo» que goza con su lectura; es el lector-lector, ajeno (parcial o totalmente) al proceso inmediatamente anterior a la lectura (entendemos: escritura); el autor escribe la obra, el lector lee la obra, sus funciones son distintas.

En nuestros días, con la literatura potencial, el proceso de creación ha sido realzado todavía más al potenciarse el papel de la constricción y convertirse ésta en la clave de ese proceso (cosa sobre la que ya no cabe dudar lo mas mínimo). ¿Quiere decir esto que el lector está más relegado aún y que su participación es ya imposible? ¡Ni mucho menos!

TEXTO 13

Georges Perec, «L'ange sourit», en *Alphabets* (176 undécimas, 11 versos de 11 letras cada uno). Paris, Galilée, 1976, p. 43. Heterograma que consiste en permutar la secuencia ESARTINULO (las diez letras más empleadas de la lengua francesa) con el resto del alfabeto; en este caso, la permutación es ESARTINULO más G.

LANGESOURIT
ALORSGEINTU
NGLASTIREOU
GRELOTASUNI
ERSALUTONGI
SAITOLURNEG
OURANTLESIG
UIGNARTLESO
RTISANGELUO
INTEUGRASLO
TIONASURGEL

L'ange sourit.

Alor geint un glas tiré où grelot a su nier salut.

On gisait.

O, l'urne gourant le si guignart, le sorti sang, élu, oint, eu gras, lotion à sûr gel!

LANGESOURIT
A L
N L
G L
E L
S L
O L
U L
R L
I L
T L

La constricción es un órgano cuyo funcionamiento requiere la participación de todos los elementos que componen la producción y el consumo literarios. Su modo de actuación es *abierto*, es decir, cuando Queneau escribe *Cent mille milliards de poèmes*, realmente escribe tan solo 10 de los 100 billones de sonetos posibles..., al lector corresponde «escribir» y «leer» los restantes: 99.999.999.999.990 sonetos todos ellos distintos entre sí. Dicho esto, parece claro que el papel del lector es muy importante y necesario para la construcción de la obra oulipiana, estamos ante el concepto de *lector-creador*.

Consideraciones complementarias: el propio Queneau, en 1938, daba ya un esbozo de lo que esto podía significar —anticipándose así a su propia obra—: este concepto nuevo de creación literaria viene de que la obra se parece a un bulbo «del que unos se contentan con quitar la piel superficial, mientras que otros, los menos, lo mondan capa por capa».[36] Y estos últimos son sin duda los oulipianos y todos aquellos lectores que participan en la creación literaria a través de la constricción. En definitiva, todos aquellos que van a la obra y hacia la obra con una consideración experimental operativa, incluso manipuladora del aparato creador. Y ya casi pasamos por encima de la diferenciación entre autor y lector, entre escritura y lectura: todos utilizan un mismo y único «lenguaje». En *Je me souviens* de Perec (Texto 14), el lector dispone —a partir de la p. 147— de una serie de páginas en blanco, donde el propio lector puede continuar escribiendo la obra. Del mismo modo como Perec recoge en este libro toda una serie de recuerdos anecdóticos de su pasado, así, el lector podrá añadir todos aquellos recuerdos que le pertenezcan y que desee inscribir en esta especie de *formulario de la existencia personal del autor*. Esto es lo que, tras la muerte de Perec en 1982, hicieron los miembros del Oulipo, escribiendo a su vez sus propios recuerdos (anécdotas) que tenían que ver con la vida del autor fallecido; lo cual dio lugar a un nuevo libro que sigue siendo el mismo: donde la estructura verbal se ha transformado en constricción que se repite siempre («je me souviens»), donde Perec sigue recordando —después de su muerte— a través de sus amigos...

Parece claro que el lector ha abandonado su sitio habitual al final del proceso de creación y se sienta —podríamos decir— frente a la mesa junto al autor; como dice Jacques Bens: «no hay literatura sin lector, o muy poca».[37] En todo caso, ello es posible a través de la constricción y, fundamentalmente, por una de las características que la constricción deja impresa en él: su concepto de resistencia.

La constricción hace del texto algo dificultoso o complejo, algo que requiere un esfuerzo, un trabajo:

— familiarizarse con la regla a seguir (todo un aparato en que ejercitarse);

TEXTO 14

Oulipo, *A Georges Perec* («Me acuerdo de Georges Perec»), Bibliothèque Oulipienne, n.º 23, pp. 7-19. Tomando como constricción la estructura verbal «me acuerdo de» del libro de Perec *Je me souviens* (Hachette, 1978), los miembros del Oulipo se imponen algunos ejercicios *in memoriam*.

Je me souviens de la rédaction de la Préface collective à *l'Atlas de littérature potentielle*, avec Jacques Roubaud et Paul Fournel, une après-midi chez Georges et de sa satisfaction hilare lorsqu'il eut défini les sept années écoulées entre ce livre et notre primer recueil para «un gros lustre» et précise en note «ou courte décennie». (N.A.)

Je me souviens que Georges avait depuis toujours le projet d'écrire l'histoire de sa famille, et qu'il destinait à cet ouvrage, como épigraphe, ce vers de Vigny: «Si j'écris leur histoire, il descendront de moi». (M.B.)

Je me souviens quand Georges écrivait «je me souviens». (C.B.)

Je me souviens de Marcel Bénabou refermant d'un cop sec le coffre de sa voiture devant son hôtel situé dans une île entre Avignon et Villeneuve. C'était en Juillet 1981 pendant le stage Oulipo du CIRCA. Malheureusement Georges était en train de sortir sa sacoche du coffre et reçut un violent coup sur la tête. Nous emourâmes son crâne sanglant d'une sorte de linge qui le fit ressembler quelque temps à Guillaume Apollinaire. (P.B.)

Je me souviens que dans les 50 choses qu'il souhaitait faire avant de mourir, Jacques Roubaud voulait trouver une contrainte qui mette en difficulté Georges Perec. (P.F.)

Je me souviens du rire de Georges Perec et du rire de Raymond Queneau (P.F.)

Je me souviens du plaisir que j'ai ressenti le jour où —bien avant de faire sa connaissance— j'ai lu *Les choses*. (F.LL.)

Je me souviens du plaisir que j'eus à me retrouver anagrammatisé dans *La vie mode d'emploi* sous les noms de Léon Salini, avocat de Madame de Beaumont (pages 183, 186, 187) et de Narcisse Follaninio (page 353). (F.LL.)

Dominique *se souvient* de sa tunique de lin et son pantalon pervenche. (F.LL.)

— seguir un programa en sus etapas sucesivas (la escritura misma del texto);
— conseguido el texto, el producto último es difícilmente comprensible si no se conoce el proceso que lo ha hecho posible o, en cualquier caso, el conocimiento de ese proceso ayuda a entender el texto en su totalidad.

Este concepto nuevo de resistencia, unido al cúmulo de características propias de la constricción, hacen de la literatura potencial un nuevo campo de creación e investigación. En ese ámbito, surgido de una nueva tendencia que tiene que ver con un concepto innovado y renovado de la literatura, la definición de la constricción —como matriz de todo proceso de creación oulipiana— es un paso fundamental, pues implica la explicación de lo oulipiano y el avance en el progreso de la oulipocrítica.

NOTAS

1. Madrid, Gredos, 1953 (1981, 3.ª ed., 5.ª reimpr.), pp. 57-58.
2. Jean Lescure: «Petite histoire de l'Oulipo», en *La littérature potentielle*, París, Gallimard, 1973, p. 36.
3. *Ibid.*, p. 38.
4. No podemos evitar el citar el conocido y trascendental trabajo de Georges Perec, «Histoire du lipogramme», en *La littérature potentielle*, pp. 77-93.
5. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 374-375.
6. Marcel Bénabou: «La règle et la contrainte», *Pratiques*, n.º 39 (1983).
7. Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 11.
8. *La disparition*, p. 310. Habla de él mismo en 3.ª persona.
9. Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 10. Prefacio a la 3.ª ed. francesa.
10. Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 1955 (1981, 3.ª reimp.), p. 397.
11. Umberto Eco: *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen, 1985 (2.ª ed.), p. 29.
12. Entrevista de M.ª José Ragué a Noam Chomsky, *Revolución en la lingüística*, Barcelona, Salvat, 1973, p. 18.
13. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
14. *Ibid.*, p. 53.
15. François Le Lionnais: «Le second manifeste», en *La littérature potentielle*, p. 23.
16. Bruno Vercier y Jacques Lecarme: *La littérature en France depuis 1968*, París, Bordas, 1983, p. 293.
17. *Ibid.*
18. Georges Perec: «Lettre inédite à Denise Getzler», *Littératures*, n.º 7 (1983), 61-67.
19. Mona, Ozouf: «Allegro con brio. Italo Calvino et Angus Wilson», *Le Nouvel Observateur*, n.º 1.000 (6-I-1984).
20. Raymond Queneau: *Batons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1965, p. 321.
21. Italo Calvino: «Cibernética y fantasmas», en *Punto y aparte*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 214-234.
22. Entrevista de J.J. Brochier con Georges Perec, *Magazine Littéraire*, n.º 141 (oct. 1978), 35.
23. Antonio Altarriba: «La literatura potencial. Cuando la poesía es espita sin nómina, indefinible esfinge», *Lux Daemoniorum*, n.º 4 (1984), 8.
24. *Op. cit.*, p. 16.
25. *Ibid.* Damos ya por probado que la constricción es una categoría *ya existente*, pero apuntamos que también lo es *por crear*.
26. Citado por Esther Benítez en su prólogo a *El barón rampante* de Italo Calvino, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 5.
27. Claude Berge: «Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire», en *La littérature potentielle*, p. 48.
28. Jacques Bens, Claude Berge y Paul Braffort: «La littérature récurrente», en *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981, p. 81.
29. Jean Lescure: «La méthode S + 7 (cas particulier de la méthode *M + n*)», en *La littérature potentielle*, p. 143.
30. Raymond Queneau: «La littérature définitionnelle», en *La littérature potentielle*, p. 119.
31. *Palimpsestes*, p. 51.
32. Filiberto Menna: *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 9-13.
33. *Action Poetique*, n.º 95 (prim. 1984).
34. Jacques Bens: «Oulipocritique», *Magazine Littéraire*, n.º 193 (1983), 42.
35. Jacques Roubaud: «Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens», en *Atlas de littérature potentielle*, p. 90.
36. *Volontés*, n.º 11 (nov. 1938).
37. «Queneau oulipien», en *Atlas de littérature potentielle*, p. 24.

La espuma de Boris Vian: patafísica y preoulipismo*

Jesús Camarero

A la hora de construir un universo mágico por sus efectos, pero basado en una realidad que no puede ni debe refutar esa realidad imaginada por su autor, multitud de vías son posibles. Y nada impide al creador, que utiliza la palabra —más exactamente, no el lenguaje, sino la *escritura*—, recurrir a los elementos que constituyen el instrumento que utiliza para expresarse y comunicarse: así, el lenguaje deslizado desde el pensamiento (un mundo *imaginario* de alta proliferación de *imágenes*, valga la redundancia fonética) concede a la escritura el don de representar las palabras; el juego es incesante y la combinatoria agotadora

No insistimos en la autonomía del mundo inventado por Vian (*L'écume des jours* es quizá el mejor ejemplo): *Les souris de la cuisine aimaient au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, come des jets de mercure jaune*. Precisamente las imágenes que desbordaban por su acumulación (cuantitativo) y originalidad (cualitativo) contribuyen de forma definitiva a cerrar el mundo imaginario construido y al que no muchos pueden acceder (y nos referimos a un Vian distinto del de libros como *Je cracherai sur vos tombes*, un Vian parecido al de *Vercoquin et le plancton*), véase si no el ejemplo: *La surprise-party tirait à sa fin. Janine avait réussi à dissimuler dans son soutien-gorge les vingt-neuf disques choisis avec soin pendant l'après-midi*; los personajes —ah, los personajes— no son sino la medida de esas imágenes: *il vida son bain en perçant un trou dans le fond de la baignoire*.

Y todo viene dado a través del lenguaje por el lenguaje (en este sentido, la escritura no es sino el resultado final de un proceso arduo y metódico); se constituye en el cimiento de todo el edificio de la obra, al margen incluso de una voluntad estricta del autor que no puede ya evitar el que se le escape su control (a veces); es una muestra de *cómo la palabra funda realidades*, aunque éstas pertenezcan al dominio de lo imaginario y no existan más que en cuanto al ejercicio mental que las hace posibles. Y a través de un mecanismo trifásico de la lengua que opera según un funcionamiento impecable; según Bens, este triple mecanismo consistiría en los siguientes recursos: tomar el lenguaje al pie de la letra —destruir imagenes acuñadas en la lengua para, obteniendo la imagen en grado cero, construir una imagen nueva, capaz de sorprender al lector— (tal es el caso del camarero que utiliza —en su indigencia— un «pourboire» para comer, ¡indignante!); los nombres peculiares (creación neológica parcial) que resultan de «jugosas alteraciones» de otros nombres («alérion» = «oiseau»); y nombres nuevos cuyos referentes son nuevos («pianocktail») o no («députodrome»).

En Vian hay que elegir. No podemos quedarnos con que el autor re-escenifica la liberación de los «démons familiers» (según Bens), pues la existencia de Boris es corta y no llega a plantear en su obra los problemas de una infancia atormentada, sin olvidar que nuestro escritor llevó una existencia muy propia y absorbida totalmente por lo polifacético de su actividad incansable.

Debemos, pues, quedarnos con la visión de que el artista construye un mundo (a su medida, en principio; pero a veces sobrepasado por ese microcosmos que él imaginó y en el que está incluido) «parce qu'il est impuissant à restituer parfaitement une réalité dont la structure complexe échappe à la parole» (Bens, esta vez más acertadamente). Así, ese mundo imaginario perceptible —con buena voluntad— que se nos presenta no solamente mágico o irreal, sino apetecible por lo ignoto y que puede muy bien transportarnos al *au-delà* (ello nos seduce), es el que inunda su obra y constituye esa espuma que, espontáneamente, todo lo anega proporcionándonos el placer estético por siempre perseguido.

El problema son los medios. Este axioma, tautológico por lo que se enuncia, es el problema que pretendemos esbozar aquí. Cómo se produce la construcción del microcosmos de orden propio en el que navegan los bajeles de su producción literaria; en definitiva, qué recursos han de utilizarse para tal construcción: no es de extrañar que, siendo el cimiento la lengua utilizada como vehículo, Bens venga a definirlo como «langage-univers» (su post-facio a *L'écume des jours*). Pero el lenguaje —la lengua— no es más que el precedente de la escritura (ésta a su vez, *lo único que nos llega*; aunque reflejando el lenguaje; el círculo se cierra); con lo que el problema, exactamente, deberá ser encauzado, en su posible solución, por la escritura, dominio del aprendizaje por antonomasia, vehículo de la práctica del autor que así se expresa y comunica.

El mensaje, último depósito que consume el lector, está en relación directa con la prescripción originaria de ese microcosmos y obliga a una escritura especial por la dimensión de las imágenes contenidas en su trasluz, como en: *Il y a une anguille —il y avait, plutôt— qui venait tous les jours dans son lavabo par la conduite d'eau froide*, devoradora ella de pasta-dentífrica-sabor-piña-tentación.

Se ha podido hablar de «universo sobrenatural» que excede toda medida, de «universo inverosímil» que a simple vista nos defrauda por lo tentador, de, incluso,

* Publicado en *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), n.º 52 (diciembre 1988-enero 1989).

«una metafísica de lo absurdo» a la que no podemos negar su encanto específico; pero todo ello ha sido posible por la escritura que ya nos pertenece y que es inevitable.

Misterio y mixtificación: los dos polos de un único universo global. Pero en *L'écume des jours* no sabríamos por cuál decidirnos. Según Bens el nenúfar que mata los pulmones de Chloé puede estar justificado por la gran cantidad de flores que aparecen —como la espuma— en el libro, siendo evidente que también es el signo de una enfermedad (ello no es un misterio ni una mixtificación). El problema es dónde se puede encontrar la clave que permita descifrar el misterio de la elección del nenúfar... y como todos los misterios, cada uno puede aportar su explicación particular y relativa, pero es obvio que nadie poseerá la verdad definitiva... y Boris no está ya entre nosotros. Sin embargo, a veces quisiéramos que el misterio se tornara mixtificación: así, las cosas tendrían un día su explicación, no estaríamos reducidos a la impotencia de lo ignorado... y ello es posible desde el momento en que el nenúfar no nos produce una impresión demasiado extraña, sino que nos parece un elemento más —de habitual comparecencia— que se integra en ese mundo peculiar vianiano.

¿Habrá entonces que hablar de mixtificación y no ya de misterio? Nos parece, en cualquier caso, que bien estaría reducir esta polaridad y quedarnos tan sólo con una definición que pueda, no ya explicarnos el por qué de algunos hechos consumados, sino simplemente proporcionarnos ese complemento de reflexión que toda lectura requiere. En este ámbito de la mixtificación más abusiva se encuentra el considerable cúmulo de *objetos/no-objetos* en cuya invención y puesta en funcionamiento Vian se empleó a fondo, consiguiendo resultados asombrosos. Ahí está el maravilloso *pianocktail*, objeto híbrido de piano y cocktelera, que consigue un combinado «à boire» al tiempo que se toca una melodía; ni que decir tiene que tal bebida será de acuerdo con la música interpretada... sinestesia inesperada, pues, acústico-gustativa (no es de las más corrientes). Ahí está la tan peculiar concepción del tiempo, acorde sin embargo con las características del mundo «écumeux:

—Euh! dit Nicolas... Je ne sais pas. J'ai l'impression que je vieillis.

—Montre ton passeport, dit Alise.

Il fouilla dans sa poche revolver.

—Voilà, dit-il.

Alice ouvrit le passeport et pâlit.

—Quel âge avais-tu? demanda-t-elle à voix basse.

—Vingt-neuf ans... dit Nicolas.

—Regarde...

Il compta. Cela faisait trente-cinq.

—Je ne comprends pas... dit-il.

—Ca doit être une erreur, dit Alise. Tu ne parais pas plus de vingt-neuf ans.

En el siglo de las luces, Restif de la Bretonne —amante singular del género femenino y principal vindicador de lo cóncavo, aunque a su manera— se forja una concepción sexual del universo y, con ello, inicia la tradición «patafísica» no lejana de las enajenaciones utópicas (no por ello menos eficientes). Vian se instala totalmente en esta —no sabemos si cómoda— tradición que después institucionalizaría Alfred Jarry; los estertores de esta agonía aún se oyen en el murmullo literario actual, al haber sobrepasado los del propio Raymond Queneau, que, desgraciadamente, no ha mucho nos dejó.

Esta nueva ciencia que tiene como objeto de estudio el lenguaje y que es, a la vez, manipuladora del mismo lenguaje, podría definirse por la segunda parte de la idea expresada por B. Vian: *Je me demande si je ne suis pas en train de jouer avec les mots / ... et si les mots étaient faits pour ça? (Les bâtisseurs d'empire).* Pero el método no es ortodoxo, ni siquiera heterodoxo, no es; se hace al margen del lenguaje que es lo establecido y se hace por lo que no debería de ser el lenguaje, ruido, murmullo del lenguaje, «...repérer en quoi la créativité linguistique [...] mettant en relief la faille, l'équivoque, la déviance, révèle en creux les lois les plus fondamentales du langage» (Yaguello). El final es el lenguaje y su reflexión incluida, por el choque de esa imagen típica capaz de soliviantar la tranquila paz del receptor de este tipo de mensajes (¿lector?). Siempre se le entiende. No hay posibilidad de pérdida del mensaje: o bien el contexto elucidará suficientemente el objeto concernido («doublezons» = «argent» —cuando no hay «doublezons» para comprar más flores—; «frigiploque» = «frigidaire» —cuando ya sólo queda el gas y el «frigiploque» en la cocina—); o bien nos vendrá dado llanamente con una pequeña disimulación que apenas disfraza la oculta verdad, como cuando se habla de Jean-Sol Partre y su obra capital *La Lettre et le Néon* (juego de homofonismos).

En cualquier caso, Vian fue uno de los pilares teóricos de lo «patafísico», tal como se comprueba por una entrevista en la radio (25-V-1959, France 3 Paris-Inter), donde exponía algunas ideas claves susceptibles de cimentar el concepto de esta renovada ciencia. Fundamentalmente se trata de precisar el ámbito en que se puede inscribir esta —que se quiere— nueva disciplina: así, nos encontramos con la siguiente circunscripción: «... la Pataphysique est à la Métaphysique ce que la Métaphysique est à la Physique»; pero más interesante es una aplicación concreta ya en el terreno cuasi estético (una vez que hemos conocido el origen etimológico: Επ μετὰ τα ευσιχὰ): en el prólogo de *L'écume des jours*, Vian impone una idea tan tajante como ésta: «Dans la vie, l'essentiel est de porter sus tout des jugements *a priori*. [...] les masses ont tort, et les individus toujours raison». Y no debe sorprendernos tal afirmación si tenemos en cuenta que el principio fundamental de funcionamiento en la ciencia patafísica es el de: «C'est l'anomalie qui fait découvrir...» (Vian, citado

por Arnaud). Es decir, lo concreto es lo que importa; más aún, el detalle de lo concreto, lo no-automático (lo artístico es lo desautomatizado —aunque haya tendencias que basan lo artístico en lo repetitivo-automático—), incluyendo la aplicación práctica que explica, por ejemplo, la aparición de imágenes poco habituales a nuestro sistema cognoscitivo: «Je m'aplique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront pas». Y podríamos hablar de anticiencia dentro de lo científico («anticiencia» en el sentido de que se opone a lo tradicionalmente entendido por «ciencia», en este caso algo positivo, elemental —diríamos—), en cualquier caso teniendo como punto de llegada lo científico, es decir, la aportación real y objetiva a un sistema de conocimiento. Así pues, partiendo de lo particular —excepcional— inédito y de una puesta en evidencia de los mecanismos que operan en aquel terreno, obtendremos como resultado la posibilidad —firme— de colaborar en la creación científico-imaginaria de algo artístico: «La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité».

El punto de contacto son los objetos. Cuando de encontrar un sistema de relación entre los objetos y su ordenamiento se trata, sobrepasaremos el ámbito de lo puramente patafísico y estaremos levantando la barrera para dejar paso a un nuevo contexto en el que se expresan las intenciones artísticas, literarias. En Vian, los objetos están sometidos —por la fuerza en el contenido de las imágenes— a ese mundo particular-peculiar innegable, no tienen la autonomía suficiente, el peso específico, como para entrar a formar parte de una reflexión del fenómeno que los hace posibles e incorporarse a una estructura formal teórico-práctica que sea capaz de sistematizar los procesos por los que se forma la obra literaria en este caso. Y hablamos del oulipismo (véase *Pamiela*, n.º 8, donde se anuncia tal acontecimiento) —Oulipo = «Ouvroir de Littérature Potentielle»— hablamos del elemento Ω que hace posible la creación típicamente oulipiana, la «contrainte». Ella está ausente en Vian —al menos de forma expresa—, pero se anticipa por un sintonismo nada velado desde el instante en que se reconoce el recurso a lo inesperado, a lo particular aislado de todo automatismo antiartístico; el puente fue tendido por Remy de Gourmont al señalar: «L'essence est essentielle, et la forme est formelle, mais *la forme* est la formalité de l'essence».

REFERENCIAS

N. Arnaud: «Boris Vian et la Pataphysique», *Colloque de Cerisy*, Paris, U.G.E.-10/18, 1977.

J. Bens: «Un langage-univers», Post-facio a *L'écume des jours*, París, U.G.E.-10/18 (J. J. Pauvert), 1963.

L'Arc, n.º 90 (1984): *Boris Vian*. Conteniendo básicamente: M. Yaguello: «Linguiste malgré lui?»; N. Simsolo: «Dé "polar" isation»; N. Vasseur: «Jusq'où va la zizique à Vian?».

Ejercicios de estilo de Raymond Queneau*

NOTACIONES

En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él.

Dos horas más tarde, lo encuentro en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un compañero que le dice: «Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo». Le indica dónde (en el escote) y por qué.

METAFÓRICAMENTE

En el centro del día, tirado en el montón de sardinas viajeras de un coleóptero de abdomen blancuzco, un pollo de largo cuello desplumado arengó de pronto a una, tranquila, de entre ellas, y su lenguaje se desplegó por los aires, húmedo de protesta. Después, atraído por un vacío, el pajarito se precipitó sobre él.

En un triste desierto urbano, volví a verlo el mismo día, mientras se dejaba poner las peras a cuarto a causa de un botón cualquiera.

* De R. Queneau: *Ejercicios de estilo*, versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1987.

PRECISIONES

A las 12 h 17 m en un autobús de la línea S, de 10 metros de largo, 2,10 de ancho y 3,50 de altura, a 3 km 600 m de su punto de partida, cargado con 48 personas, un individuo de sexo masculino, de 27 años, 3 meses y 8 días de edad, 1 m 72 cm de talla y 65 kg de peso, que llevaba en la cabeza un sombrero de 17 cm de alto cuya copa estaba rodeada por un cordón de 35 cm de largo, interpela a un hombre de 48 años, 4 meses y 3 días de edad, 1 m 68 cm de talla y 77 kg de peso, por medio de 14 palabras, cuya enunciación duró 5 segundos, alusivas a desplazamientos involuntarios de 15 a 20 mm. Va enseguida a sentarse a unos 2 m 10 cm de allí.

118 minutos más tarde, se encontraba a 10 metros de la estación de Saint-Lazare, en la entrada de cercanías, y se paseaba de arriba abajo sobre un trayecto de 30 metros, con un compañero de 28 años de edad, 1 m 70 cm de talla y 71 kg de peso, quien le aconsejó con 15 palabras desplazar 5 cm, en dirección al cenit, un botón de 3 cm de diámetro.

PALABRAS COMPUESTAS

Yo me platautobusformaba comultitudinariamente en un espaciotiempo luteciomeridiano vecinando con un longuícolo mocoso fieltrosombrereado y cordonotrenzón. El cual altavoceó a un tipofulano: «Usted me empujaparece». Tras eyacular esto, se sitiolibró vorazmente. En una espaciotemporalidad posterior, volví a verlo mientras se sanlazaroestacionaba con un X que le decía: «Deberías botonsuplementarte el abrigo». Y le porquexplicaba el asunto.

ANAGRAMAS

En el S, a una rhoa de tracofi un poti de unos tesnivéis ñaos, que atine un ragol lloecu y un brerosom nadoador con un drocon en lugar ed tinca, ñaerí con roto jrevoia que le casuaba de pujemarle triavulonamente. Habiendo airquelloado así, se ciprepita sobre una zalpa rilbe.

Una haro más drate, lo truenenco en la palaz de Mora, delante de la nesciota de Tsian-Zalare. Estaba con un ñopracome que le cedía: «Rebedías caher penor un tobón sam en tu gobria». Le neñesaba dónde (en el tocese).

ONOMATOPEYAS

En la plataforma, plas, plas, plas, de un autobús, tuf, tuf, tuf, de la línea S (en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba), ¡pii!, ¡pii!... pintarrajeado de rojo, a eso del medio ding-dong-ding-dong día, gemía la gente apretujada, ¡aj!, ¡aj! Y he aquí quiquiriquí que un gallito gilí, ¡tururú!, que, ¡puaf!, llevaba un sombrerucho, ¡fiu!, se volvió cabreado, brr, brr, contra su vecino y le dijo, hm hm: «Oiga, usted me está empujando adrede». Casi se pegan, plaf, smasch, pero en seguida el pollo, pío, pío, se lanzó, ¡zas!, sobre un sitio libre sentándose en él, ploc.

El mismo día, un poco más tarde, ding-dong-ding-dong, vuelvo a verlo, junto a la estación, ¡fss!, ¡fsss!, ¡puu!, ¡puu!, charrando, bla, bla, bla, con otro efebo, ¡tururú!, sobre un botón del abrigo (trr, trr, precisamente no hacía calor...).

Y chim-pum.

PRETÉRITO PERFECTO

He subido en el autobús de la puerta Champerret. Había mucha gente, jóvenes, viejos, mujeres, soldados. He pagado mi billete y he mirado después a mi alrededor. No era muy interesante. Sin embargo, he acabado fijándome en un joven al que le he encontrado el cuello demasiado largo. He examinado su sombrero y me he dado cuenta de que en lugar de una cinta llevaba un galón trenzado. Cada vez que ha subido alguien, ha habido bullicio. No he dicho nada, pero el joven de cuello largo ha interpelado a su vecino. No he oído lo que le ha dicho, pero se han mirado con malos ojos. Entonces, el joven del cuello largo se ha ido a sentarse precipitadamente.

Volviendo de la puerta de Champerret, he pasado por delante de la estación de Saint-Lazare. He visto al tipo de marras que discutía con un amigo. Y éste le ha señalado con el dedo un botón justo encima del escote del abrigo. Después el autobús donde yo iba se ha marchado y no los he visto más. Yo iba sentado y no he pensado en nada.

EXCLAMACIONES

¡Ostras! ¡Las doce! ¡Hora de coger el autobús! ¡Cuánta gente! ¡Cuánta gente! ¡Qué apreturas! ¡Qué gracia! ¡Ese pollo! ¡Qué jeta! ¡Y qué cuello! ¡Setenta y cinco centímetros! ¡Por lo menos! ¡Y el cordón! ¡Vaya cordón! ¡No lo había visto! ¡El cordón! ¡Es lo más gracioso! ¡Sí, eso! ¡El cordón! ¡En el sombrero! ¡Un cordón! ¡Gracioso! ¡Muy gracioso! ¡Y mira cómo se cabrea! ¡El del cordón! ¡Con un vecino! ¡Lo que le larga! ¡Mira el otro! ¡Que le ha pisoteado! ¡Se van a dar de tortas! ¡Seguro! ¡A que no! ¡A que sí! ¡Dale! ¡Dale! ¡Pártele la cara! ¡Venga! ¡Atízale! ¡Mecachis en la mar! ¡No! ¡Se arruga! ¡El tío! ¡Y qué cuello! ¡Y qué cordón! ¡Mira cómo vuela al asiento! ¡Allá va! ¡El tío!

¡Mira! ¡Anda! ¡No! ¡No me equivoco! ¡Es él! ¡Seguro! ¡Allí! ¡Allí mismo! ¡En la plaza de Roma! ¡Delante de la estación de Saint-Lazare! ¡Paseándose de arriba abajo! ¡Y con otro tipo! ¡Y las tontadas que le está diciendo el otro! ¡Que se añada un botón! ¡En el abrigo! ¡Sí! ¡Sí! ¡En el abrigo!

VULGAR

¿Sabes? Eran poco más dlas doce cuando me las vi negras para subir alese. Mesubo, pues, pago mi billete porque no había más remedio, ¿no te parece?, y, bueno, me fijo nun fulano con pinta panoli, con un cuello, osea, que a uno le parecía un telescopio y con una especie cordón alrededor duna birria sombrero. Y me lo miro, fíjate, qué pinta tenía de lila, entonces se ponencabronar a uno questaba a su lao. Oiga, chamulla, mucho cuidao ¿eh?, añade, que me parece caposta, lloriquea, que me estáciendo polvo los pinreles, farfulla, pisándome sin parar, le encasqueta. En eso, muy pagao de la cosa, se larga sentarse. Comun ceporro.

Vuelvo a pasar más tarde por la plaza Roma y, mira, me lo veo pegando la hebra con otro mamarracho de su cuerda. Oyes, le suelta lotro, pues tendrías, le decía, que poner otro botón, añadía, a tu abrigucho, concluía.

FILOSÓFICO

Sólo las grandes ciudades pueden presentar a la espiritualidad fenomenológica las esencialidades de las coincidencias temporales e improbabilísticas. El filósofo que sube a veces en la inexistencialidad fútil y utilitaria de un autobús S puede percibir en él con la lucidez de su ojo pineal las apariencias fugitivas y decoloradas de una conciencia profana afligida por el largo cuello de la vanidad y por la trenza sombreril de la ignorancia. Esta materia sin verdadera entelequia se lanza a veces con el imperativo categórico de su impulso vital y recriminatorio contra la irrealidad neoberkeleyana de un mecanismo corporal inapesadumbrado de conciencia. Esta actitud moral arrastra al más inconsciente de los dos hacia una espacialidad vacía donde se descompone en sus átomos elementales y ganchudos.

La indagación filosófica prosigue normalmente con el encuentro fortuito pero anagógico del mismo ser acompañado de su réplica inesencial y costurera, la cual le aconseja nouménicamente transponer al plano del intelecto el concepto de abrigo situado sociológicamente demasiado bajo.

AUDITIVO

Mocmoqueando y pedorreando, el S rechinaba a lo largo de la acera silenciosa. El trombón del sol bemolizaba mediodía. Los peatones, chillonas cornamusas, gritaban sus números. Algunos subieron un semitono, lo que bastó para llevarles hacia la puerta Champerret de melodiosos arcos. Entre los jadeantes elegidos figuraba un tubo de clarinete a quien la desgracia del destino había conferido forma humana, y la perversidad de un sombrerero llevar sobre el timbal un instrumento que semejaba una guitarra que hubiese trenzado sus cuerdas para hacerse un cinturón. De pronto, en medio de los acordes en menor de viajeros atrevidos y de viajatiples consentidoras y los trémolos balantes por el cobrador rapaz estalla una cacofonía burlesca en la que la ira del contrabajo se une a la irritación de la trompeta y al canguelo del fagot.

Luego, tras suspiro, silencio, pausa y doble pausa, estalla la melodía triunfante de un botón al pasar a la octava superior.

VERSOS LIBRES

El autobús
lleno
el corazón
vacío
el cuello
largo
el cordón
trenzado
los pies
planos
planos y aplanados
el sitio
vacío

y el inesperado encuentro junto a la estación de mil
luces apagadas
del corazón, del cuello, del cordón, de los pies,
del sitio vacío
y de un botón.

LATÍN MACARRÓNICO

Sol erat in regionem zenithi et calor atmospherae magnissima. Senatus populusque parisiensis sudabant. Autobi pasabant completi. In uno ex supradictis autobibus qui S denominationem portabat, hominem quasi juvenum, cum collo molto elongato et cum sombrero a cordincula trenzata circulato vidi. Iste junior insultavit alterum hominem qui proximus erat: pisoteat, inquit, pedes meos post deliberationem animae tuae. Tunc, sedem liberam videnti, cucurrit ibi.

Sol duas horas in coelo habebat descenditus. Sancti Lazari stationem ferroviariam pasante delante, jovenum supradictum cum alterum ejusdem calagniae qui arbiter elegantiarum erat et qui de uno ex botonis capae junioris consilium donabat vidi.

Bibliografía de y sobre el Oulipo

BIBLIOGRAFÍA DEL OULIPO

ARNAUD, N.: *Poèmes algol*, Temps Mêlés, 1968.
BENS, J.: *41 sonnets irrationnels*, Gallimard, 1965.
—: *La trinité*, Gallimard, 1965.
—: *Adieu Sidonie*, Gallimard, 1969.
—: *Rouge grenade*, Grasset, 1976.
CALVINO, I., *Le château des destins croisés*, Seuil, 1976.
—, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, 1981.
DUCHATEAU, J., *Zinga hurt*, Gallimard, 1967.
ÉTIENNE, L., «Peut-on apprivoiser le palindrome», *Bizarre*, VIII (1957).
—: «Adam et Eve en palindromes», *Bizarre*, VIII (1957).
—: *Palindromes bilingues*, Cymbalum Pataphysicum, 1984.
MATHEWS, H., *Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, Denoël, 1977.
—: *Le naufrage du stade Odradek*, Hachette, 1981.
—: *Le Verger*, Hachette-POL, 1986.
OULIPO, *Exercises de littérature potentielle*, *Dossiers du Collège de Pataphysique*, 17 (1961).
—: *Temps Mêlés*, 66-67 (1964).
—: *La littérature potentielle*, Gallimard, 1973.
—: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981.
—: *La Bibliothèque Oulipienne*, Ramsay, 1987. Contiene:

N.° 1: G. Perec, *Ulcérations*.
N.° 2: J. Roubaud, *La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador*.
N.° 3: R. Queneau, *Les fondements de la littérature d'après David Hilbert*.
N.° 4: Oulipo, *A Raymond Queneau*.
N.° 5: H. Mathews, *Le savoir des rois*.
N.° 6: I. Calvino, *Piccolo sillabario illustrato*.
N.° 7: J. Roubaud, *La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, chapitre 2: Myrtilles et Béryl*.
N.° 8: P. Fournel, *Élémentaire moral*.
N.° 9: P. Braffort, *Mes hypertropes*.
N.° 10: P. Fournel y J. Roubaud, *L'hôtel de Sens*.
N.° 11: J. Bens, *Rendez-vous chez François*.
N.° 12: N. Arnaud, *Souvenirs d'un vieil oulipien*.
N.° 13: M. Bénabou, *Un aphorisme peut en cacher un autre*.
N.° 14: J. Duchateau, *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, occupé à lire «Monnaie de singe» de W. Faulkner*.
N.° 15: J. Roubaud, *Io et le Loup*.
N.° 16: C. Burgelin, P. Fournel, B. de Jurquet, H. Mathews, G. Perec y J. Bens, *La cantatrice sauve*.
N.° 17: J. Duchateau, *Sanctuaire à tiroirs*.
N.° 18: P. Braffort, *Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours*.
N.° 19: G. Perec, *Épithalames*.
N.° 20: I. Calvino, *Comment j'ai un de mes livres*.
N.° 21: M. Métail, *Portraits-robots*.
N.° 22: C. Berge, *La princesse aztèque*.
N.° 23: Oulipo, *À Georges Perec*.
N.° 24: J. Queval, , ; : ¡ ? ! ? ! ( ) [ ].
N.° 25: M. Bénabou, *Locutions introuvables*.
N.° 26: J. Roubaud, *Le train traverse la nuit*.
N.° 27: L. Étienne, *L'art du palindrome phonétique*.
N.° 28: J. Jouet, *L'Éclypse*.
N.° 29: M. Bénabou, *Alexandre au greffoir*.
N.° 31: J. Queval, *Insecte contemplant la préhistoire*.
N.° 32: J. Queval, *Ecrits sur mesure*.
N.° 33: M. Métail, *Cinquante poèmes corpusculaires*.
N.° 34: M. Métail, *Filigranes*.
N.° 35: M. Métail, *Cinquante poèmes oscillatoires*.
N.° 36: J. Lescure, *Ultra crepidam*.
N.° 37: F. Caradec, *Fromage ou dessert?*

PEREC, G., *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, Gallimard, 1966.
—: *La disparition*, Denoël, 1969.
—: *Les revenentes*, Julliard, 1972.
—: *Alphabets*, Galilée, 1976.
—: *La vie mode d'emploi*, Hachette-POL, 1978.
—: *La clôture et autres poèmes*, Hachette-POL, 1980.
QUENEAU, R., *Le chiendent*, Gallimard, 1933.
—: *Exercises de style*, Gallimard, 1947.
—: *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, 1961.
—: «Boule de neige», *Subsidia Pataphysica*, 2 (1966).
—: «Un conte à votre façon», *Les Lettres Nouvelles* (julio-sept. 1967).
—: «La relation X prend Y pour Z», *Subsidia Pataphysica*, 5 (1972).
—: *Morale élémentaire*, Gallimard, 1975.
ROUBAUD, J., *E* [pertenece a], Gallimard, 1967.
—: *L'enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1967.
—: *Graal fiction*, Gallimard, 1978.
—: «Onze onzains estramps en tons distincts», *Travail de Poésie*, 1-2 (1979).
—: «Renga», *Quimera*, 19 (1982).
—: *La belle Hortense*, Ramsay, 1985.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL OULIPO

AGUILERA, M.D.: «Oulipo: la máquina de la infinita literatura», *Quimera*, 15 (1982).
ALBAIGES I OLIVART, J.M.: «La literatura semidefinicional» [*sic*], *Cacumen*, 39 (1986).
ALTARRIBA, A.: «Sobre la función paródica y otras atribuciones de la literatura potencial», *Queste*, 3 (1986).
ANTIN VAN ROOTEN, L. de: *Mots d'Heures, Gousses, Rames*, Angus & Robertson, 1968.
ARNAUD, N.: «Littérature combinatoire», *Critique*, 171-172 (1961).
BAILLY, P.: «L'éclat du palindrome», *Bizarre*, 1 (1955).
BEAUMATIN, E.: «Petite initiation aux travaux de l'Oulipo», Association de Professeurs de Français, 1986.
—: «Fortune littéraire et infortune critique des lipogrammatistes du XVII siècle espagnol», Eds. Hispaniques, Mélanges offerts à Maurice Molho, 1988.
BÉNABOU, M.: «La règle et la contrainte», *Pratiques*, 39 (1983).
— y PEREC, G.: «Le PALF», *Change*, 14 (1973).
BENS, J.: *Queneau*, Gallimard, 1962.
—: *Un langage univers*, Pauvert, 1963, L'écume des jours.
—: *Guide des jeux d'esprit*, A. Michel, 1967.
—: *Oulipo, 1960-1963*, Bourgois, 1980.
—: «Oulipocritique», *Magazine Littéraire*, 192 (1983).
BERGE, C.: *Principes de combinatoire*, Dunod, 1968.

BIET, C., BRIGHELLI, J.P. y RISPAIL, J.: Presentación del Oulipo (Magnard).

BORGMANN, D.A.: *Language on vacation*, 1965.

BOULANGER, N.: «Italo Calvino», *Le Nouvel Observateur*, 1.004 (1984).

BRAFFORT, P.: *L'intelligence artificielle*, PUF.

BRINK, A.: «Escritor-novela-lector: a propósito de *Si una noche de invierno un viajero* de I. Calvino», *Letra Internacional*, 1 (1986).

CALVINO, I.: *Comment j'ai écrit un de mes livres*, La Bibliothèque Oulipienne, 20.

—: «Cuando levanto la nariz de la página escrita...», *Letra Internacional*, 1 (1986).

CAMARERO, J.: «Plaidoyer pour l'Oulipo en Espagne», *Pamiela*, 8 (1985).

—: «Pequeña antología comentada de constricciones oulipianas», *Caracola*, 3-4 (1989).

—: «Un poema acróstico-polisintáctico», *Caracola*, 3-4 (1989).

CAMPAGNOLI, R.: «L'Oulipo en italien ou la version à contraintes dures» (1987: *Le Français dans le monde*.

CARE, J.M. y DEBYSER, F.: *Jeu, langage et créativité*, Hachette, 1978.

CATELLI, N.: «*Ejercicios de estilo* de Queneau», *El País*.

COMPERE, D.: «Marches romanesques: Perec, Queneau, Roussel», *In'hui*, 8 (1979).

COTENSIN, P: *Ellington à Newport*, Pierre-la-Vieille, 1984.

CURTIUS, E.R.: *La littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, PUF, 1956.

CHALON, R.: *Nugae difficiles*, A. Van Dale, 1844.

DELAY, F.: «Autobiographie sans contrainte», *Magazine Littéraire*, 260 (1988).

DUBOIS, P.: «Palindromes et Carmina Figurata», *Knjizevna Kritika*, 4 (1977).

DUCHESNE, A. y LENGUAY, T.: *Petite fabrique de littérature*, Magnard, 1984.

FERNÁNDEZ FERRER, A: trad., ed., e intr. a *Ejercicios de estilo* de Queneau, Cátedra, 1987.

—: «Sobre literatura combinatoria o cómo componer cien billones de poemas», *SurExprés*, 8 (1988).

FOURNEL, P.: *Clefs pour la littérature potentielle*, Denoël, 1972.

— y JOUET, J.: «L'écrivain oulipien», *Magazine Littéraire*, 245 (1987).

FRÉMION, «L'Oulipo», *Fluide Glacial*, 46.

GAMBOTTI, C.: «Jacques Roubaud», en *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

GENETTE, G.: *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

GOURY, G.H.: «Les malices de Roubaud», *Magazine Littéraire*, 221 (1985).

JOZSA, P. y LEENHARDT, J.: *Lire la lecture*, Sycomore, 1982.

LACLOS, M.: *Jeux de lettres, jeux d'esprit*, J.C. Simöen, 1977.

LE LIONNAIS, F.: «À propos de littérature expérimentale», en *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, 1961.

— y QUENEAU, R.: «Qu'est-ce que l'Oulipo?», *L'Éducation*, 209 (1974).

LEMAÎTRE, H.: «Raymond Queneau», en *La littérature française*, Bordas-Laffont, 1972.

MAUROUX, J.B.: «Les vestiges souterrains d'un monde oublié», *La Quinzaine Littéraire* (1975).

MOTTE, W.F.: *Oulipo. A Primer of Potential Literature*, Univ. of Nebraska Press, 1986.

NAUDIN, F.: «Un théorème de botanique», *Europe*, 650-651 (1983).

OULIPO: *Transformer, traduire. Change*, 14 (1973).

OZOUF, M.: «Allegro con brio: I. Calvino et A. Wilson». *Le Nouvel Observateur*, 1.000 (1984).

POZZI, G.: *Poesia per giocco*, Il Mulino, 1984.

QUENEAU, R.: *Entretiens avec G. Charbonnier*. Gallimard, 1962.

—: *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Gallimard, 1965.

ROSENSTIEHL, A.: Postfacio a *L'alphabet fait des histoires*, Gallimard, 1984.

ROUBAUD, J.: «Écrit sous la contrainte», *La Quinzaine Littéraire*, 246 (1976).

—: «La mathématique dans l'oeuvre de Raymond Queneau», *Critique*, 359 (1977).

—: *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, 1978.

—: «Description du projet = Mezura», *Cahiers de Poétique Comparée*, 9 (1979).

—: «Notes pour un stage», *Action Poétique*, 85 (1981).

ROUSSEL, R.: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935.

SÁNCHEZ ENCISO, J. y RINCÓN, F.: *Los talleres literarios*, Montesinos, 1985.

SIMONNET, C.: *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962.

THOMAS, J.J.: «Machinations formelles: sur l'Oulipo», *L'Esprit Créateur*, XXVII, 4 (1986).

VASSEUR, N.: «Raymond Queneau», en *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

—: «Oulipo», en *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

VV.AA.: «Oulipo», *Trousse Livres*, 44 (1963).

—: «Oulipo», *Temps Mêlés*, 66-67 (1964).

—: «Raymond Queneau», *L'Arc*, 28 (1966).

—: «Queneau», *Magazine Littéraire*, 94 (1974).

—: «Raymond Queneau», *Cahiers de L'Herne*, 29 (1975).

—: «Cocktail Queneau», *Faire-Part*, 1 (1982).

—: «Le bricolage poétique», *Pratiques*, 39 (1983).

—: «Raymond Queneau», *Europe*, 650-651 (1983).

—: «Oulipo», *Trousse Livres*, 52 (1984).

—: «Lettres et icônes», *Langages*, 75 (1984).

—: «ALAMO», *Action Poétique*, 95 (1984).

—: *Les Cahiers de Poésie-Rencontres*, 13 (1985).

—: *Queneau aujourd'hui*, Univ. de Limoges, 1985.

—: «Raymond Queneau», *Temps Mêlés*.

—: *Sobre literatura potencial*, UPV, 1987. Contiene: A. Altarriba, Introducción; M. Bénabou, «De la regla a la constricción»; J. Mina, «De la U al PO»; J. Camarero, «El arquetipo de la constricción oulipiana»; B. Magné, «*La vie mode d'emploi*, ¿texto oulipiano?»; J. Jouet, «Un poco de historia literaria a la luz del método S + 7»; E. Beaumatin, «Notas escuetas sobre ingenios, estructuras y naciones, a propósito de algunos preoulipismos en lengua castellana»; J. Bessière, «Constricción, parología y ficción: Queneau, Perec, Calvino»; H. Mathews, «El poema de una sola letra»; M. Bénabou y J. Roubaud, «Morales elementales»; Altarriba y Royo, «El puerto de Gijón: modo de empleo»; «En los Talleres»: A. Altarriba, «La constricción española»; Referencias básicas sobre el Oulipo.

WAGNEUR, J.D.: «La Patafoulipien», *Libération* (29 dic. 1988).

WHEATLEY, H.B.: *Of Anagrams...*, T. & W. Boone, 1862.

ZAMPONI, E.: *Draghi Locopei*, G. Einaudi, 1985.

ZUMTHOR, P.: *Langue, texte, énigme*, Seuil, 1975.

—: *Le masque et la lumière: la poétique des Grands Rhétoriqueurs*, Seuil, 1978.

—: (ed.), *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs*, UGE, 1978.

Referencias básicas sobre el Oulipo*

0. ADVERTENCIA. Los datos que siguen, y más concretamente los bibliográficos, no son exhaustivos. Por esta razón y otras, siempre será preferible recurrir a los propios textos y fuentes; estas informaciones sólo pretenden despejar el camino y facilitar el acceso a las referencias omitidas.

1. COMPOSICIÓN del Oulipo: La pertenencia al Oulipo no cesa con lo que se suele llamar muerte. No obstante, hemos destacado aquí los nombres de aquellos trivialmente considerados como vivos (junio 1986):

Noël Arnaud (presidente)
Marcel Bénabou (secretario provisionalmente definitivo)
Jacques Bens
Claude Berge
André Blavier
Paul Braffort
Italo Calvino
Fraçois Caradec
Ross Chambers
Stanley Chapman
Marcel Duchamp
Jacques Duchateau
Luc Étienne
Paul Fournel (secretario definitivamente provisional)
Jacques Jouet
Latis
François Le Lionnais
Jean Lescure
Harry Mathews
Michèle Métail
Georges Perec
Raymond Queneau
Jean Queval
Pierre Rosenstiehl
Jacques Roubaud
Albert-Marie Schmidt

3. DOS OBRAS COLECTIVAS que recogen lo esencial de las referencias del Oulipo, así como los datos fundamentales en cuanto a historia, teoría, aplicaciones, etc. Es el punto de partida inexcusable de toda indagación oulipiana:

3.1. OULIPO: *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, París, Gallimard, 1973 (colección Idées, n.º 289).

3.2. OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981 (colección Idées, n.º 439).

4. UN UNIVERSO LITERARIO CIRCUNSCRITO, compuesto por los «plagiarios por anticipación» y demás antecesores reconocidos o no. Constituyen un panteón implícito de invocación permanente, pero cuyas dimensiones van extendiéndose cada vez más, bajo los efectos del análisis «potencial» al que es sometida la literatura existente. Se puede acceder a los autores y precedentes más notables por las siguientes pistas:

4.1. Consultar la bibliografía adjunta al artículo de GEORGES PEREC: «Histoire du lipogramme», en OULIPO: *La littérature potentielle* (cf. 3.1), p. 93.

4.2. Consultar la bibliografía adjunta al artículo de PHILIPPE DUBOIS: «Petite histoire du palindrome», *Littératures*, n.º 7 (cf. 7.9).

4.3. Consultar la lista de escritores mencionados en el «Post-scriptum» de GEORGES PEREC a *La vie mode d'emploi* (cf. 6.9), p. 695.

4.4. RAYMOND QUENEAU: *Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1965 (colección Idées, n.º 70).

4.5. RAYMOND ROUSSEL: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, París, Lemerre, 1935 (también reeditado en Le livre de Poche).

4.6. PAUL ZUMTHOR: *Le masque et la lumière: la poétique des grans rhétoriqueurs*, París, Seuil, 1978. Y, del mismo: *Anthologie des grans rhétoriqueurs*, París, UGE, 1978 (colección 10/18), sin dejar de interesarse por los llamados «petits rhétoriqueurs».

4.7. Ver también para la literatura italiana: GIOVANNI POZZI: *Poesia per gioco*, Bolonia, Il Mulino, 1984.

5. FUNDAMENTOS OULIPIANOS Y CONSECUENCIAS:

5.1. *Dossiers du Collège de Pataphysique*, n.º 17 (1961): «Exercices de littérature potentielle».

5.2. *Temps Mêlés* (Verviers, Bélgica), n.º 66-67 (1964): «Oulipo».

5.3. JACQUES BENS: *Oulipo, 1960-1963*, París, Christian Bourgois, 1980 (se trata de las reseñas de los cuatro primeros años de reuniones).

5.4. RAYMOND QUENEAU: *Entretien avec Georges Charbonnier*, París, Gallimard, 1962 (particularmente los capítulos 9 a 12).

5.5. RAYMOND QUENEAU y FRANÇOIS LE LIONNAIS: «Qu'est-ce que l'Oulipo?», *L'Éducation*, n.º 209 (1974).

5.6. PAUL FOURNEL: *Clefs pour la littérature potentielle*, París, Denoël, 1977 (Colección Les Lettres Nouvelles).

5.7. PAUL FOURNEL: «Queneau et la Lipo», *Cahiers de l'Herne*, n.º 29.

5.8. GEORGES PEREC: «Qu'est-ce que la littérature potentielle?», *Magazine Littéraire* (noviembre de 1974) (cf. 7.4).

5.9. MARCEL BÉNABOU: «La règle et la contrainte», *Pratiques*, n.º 39 (cf. 5.12).

5.10. JACQUES ROUBAUD: «Notes pour un stage», *Action Poétique*, n.º 85 (1981).

5.11. NADINE VASSEUR: «Oulipo», en J.-P. de Beaumarchais, D. Couty y A. Rey: *Dictionnaire des littératures de langue française*, París, Bordas, 1984.

5.12. *Pratiques*, n.º 39 (1983): «Le bricolage poétique».

5.13. *Texte En Main*, n.º 1 (1984 y siguientes) (talleres de escritura).

5.14. *Trousse-Livres*, n.º 44 (1963) y 52 (1984).

5.15. *Les Cahiers de Poésie-Rencontres*, n.º 13 (1985).

5.16. *Action Poétique*, n.º 95 (1984): «ALAMO» (sobre literatura compuesta con ayuda de computadoras).

* Publicado en VV.AA.: *Sobre literatura potencial*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1987.

6. PRODUCCIONES DEL OULIPO: Los miembros del Oulipo publican sus textos en una colección propia, la BIBLIOTHÈQUE OULIPIENNE, con tiradas generalmente reducidas a unos 150 ejemplares, por lo que suele resultar difícil conseguirlos. Ya han aparecido unos treinta, que la editorial Ramsay (París) tiene previsto recopilar íntegramente. Señalaremos aquí algunas obras de alcance más público, a título de muestra.

6.1. OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, présentation de Jacques Roubaud (se trata de una reedición en facsímil de los 16 primeros números de la colección), París, Slatkine, 1981.

6.2. RAYMOND QUENEAU: *Exercises de style*, París, Gallimard, 1947 (también en colección Folio, n.º 1.363, y en edición de lujo con variaciones tipográficas de Massin y plásticas de Carelman, Gallimard, 1963).

6.3. RAYMOND QUENEAU: *Cent mille milliards de poèmes*, París, Gallimard, 1961 (con unas instrucciones para el uso, por el autor, y una advertencia final: «À propos de la littérature expérimentale», por François Le Lionnais).

6.4. RAYMOND QUENEAU: *Le chiendent* (novela), París, Gallimard, 1933 (también en colección Folio, n.º 588).

6.5. RAYMOND QUENEAU: *Morale élémentaire*, (poemas), París, Gallimard, 1975.

6.6. GEORGES PEREC: *La disparition* (novela), París, Denoël, 1969.

6.7. GEORGES PEREC: *La vie mode d'emploi* (novela), París, Hachette-POL, 1978 (también en Livre de Poche, n.º 5.341).

6.8. GEORGES PEREC: *La clôture et autres poèmes*, París, Hachette-POL, 1980.

6.9. ITALO CALVINO: *Il castello dei destini incrociati*, Turín, Einaudi, 1973.

6.10. JACQUES BENS: *41 sonnets irrationnnels*, París, Gallimard, 1965.

6.11. JACQUES ROUBAUD: ∈ [pronunciar *appartient*], poemas, París, Gallimard, 1967.

7. LA BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA dedicada a la exégesis de la obra de ciertos autores oulipianos ofrece unas excelentes vías de iniciación y profundización, pues permite concebir la coherencia, el carácter de proyecto que tienen estas obras:

7.1. CLAUDE SIMONNET: *Queneau déchiffré (Notes sur «Le chiendent»)*, París, Julliard, 1962.

7.2. JACQUES ROUBAUD: «La mathématique dans d'oeuvre de Raymond Queneau», *Critique*, n.º 359 (1977).

7.3. *L'Arc*, n.º 28 (1966): «Raymond Queneau».

7.4. *Les Amis de Valentin Brû* (cuadernos dedicados a la obra de Queneau, por la Asociación del mismo nombre), *passim*.

7.5. *Temps Mêlés-Documents Queneau* (periódico del Centro de Documentación Raymond Queneau, Verviers, Bélgica), *passim*.

7.6. *Magazine Littéraire* (noviembre de 1974): «Raymond Queneau».

7.7. *Europe*, n.º 650-651 (1983): «Raymond Queneau».

7.8. *L'Herne*, cahier n.º 29 (1975): «Raymond Queneau».

7.9. *L'Arc*, n.º 76 (1979): «Georges Perec».

7.10. *Littératures* (Universidad de Toulouse), n.º 7 (1983): «Georges Perec».

7.11. *Magazine Littéraire* (marzo de 1983): «Georges Perec».

7.12. *Cahiers Georges Perec*, n.º 1 (1985): «Actes du colloque de Cerisy» y siguientes.

7.13. WARREN F. MOTTE JR.: *The Poetics of Experiment: a Study of the Work of Georges Perec*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1984.

7.14. JACQUES ROUBAUD: «Description du projet = Mezura», *Cahiers de Poétique Comparée* (París), n.º 9 (1979).

8. ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LITERATURA: evidentemente, las posibilidades de aplicación de los trabajos oulipianos en este campo son numerosas, y se han ilustrado de modo muy notable en lo que se refiere al francés como lengua extranjera, más particularmente en el seno del equipo del BELC (París). Para la bibliografía española, véase el apartado siguiente (9.12).

8.1. JEAN MARC CARE y FRANCIS DEBYSER: *Jeu, langage et créativité*, París, Hachette, 1978 (colección BELC-Le Français dans le Monde).

8.2. FRANCIS DEBYSER: *L'immeuble*, París, Hachette, 1986 (colección BELC).

8.3. FRANCIS DEBYSER: *Lectoguide Agatha Christie*, París, Éditions Pédagogie Moderne / Bordas, 1981.

8.4. YVES LAMY: «L'écriture créative comme si vous y étiez», *Le Français dans le Monde*, n.º 198 (1986).

8.5. En Italia, ERSILIA ZAMPONI: *Draghi Locopei*, Turín, Einaudi, 1985.

9. EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

9.1. FRANCIS DEBYSER: «D'une culture l'autre. Pour une pédagogie du repérage», en (colectivo): *Communication et civilisation*, Buenos Aires, Alliance Française, 1983.

9.2. JESÚS CAMARERO: «Plaidoyer pour l'Oulipo en Espagne» y «Vacuidad y objetos en Georges Perec»; SANTIAGO ECHANDI: «Oupístola zotal a Fabio»; JAVIER MINA: «Georges Perec (1936-1982)», y GEORGES PEREC: «Je me souviens» (extractos traducidos al euskera por EDURNE GARITANO), en *Pamiela* (Pamplona), n.º 8 (abril de 1985).

9.3. ANTONIO ALTARRIBA: «La literatura potencial. Cuando la poesía es espita sin nómina, indefinible esfinge», *Lux Daemoniorum* (Vitoria), n.º 4 (1984).

9.4. GEORGES PEREC: «Notas sobre lo que busco» (traducción de RAFAEL CONTE), *El Urogallo*, n.º 1 (1986), 60-61.

9.5. PEDRO SORELA: «Perec, el escritor que jamás repitió un libro», *El País* (18 de marzo de 1986), 30.

9.6. ERIC BEAUMATIN: «Petite Introduction aux travaux de l'Oulipo», en *Actas de las Primeras Jornadas Pedagógicas de Enseñanza del Francés*, Madrid, Asociación de Profesores de Francés, 1986.

9.7. MARÍA DOLORES AGUILERA: «OULIPO. La máquina de la infinita literatura», *Quimera*, n.º 15 (1982).

9.8. ITALO CALVINO: «Perec, gnomo y kabalista», *Quimera*, n.º 19 (1982).

9.9. JOSEP M. ALBAIGES I OLIVART: «La literatura semidefinicional» [*sic*], *Cacumen*, n.º 39 (1986).

9.10. ANTONIO ALTARRIBA: «La literatura potencial. Explicaciones, aplicaciones e implicaciones»; ERIC BEAUMATIN: «Apuntes provisionales para una historia del lipograma en romance castellano»; JESÚS CAMARERO: «Le bi-cercle roman non-orthogonal d'ordre 10 (?) dans *La vie mode d'emploi* de Perec», en *Salastano*, n.º 2 (C.U. de Huesca, 1987, en prensa).

9.11. En cuanto a preoulipismos en lengua castellana, véase algunas referencias en el artículo de ÉRIC BEAUMATIN, en este libro.

9.12. Ciertos pedagogos españoles han puesto en práctica unos planteamientos indudablemente próximos a la problemática oulipiana. Tal es el caso de JUAN SÁNCHEZ ENCISO y FRANCISCO RINCÓN: *Los talleres literarios,* Barcelona, Montesinos, 1985. Véase también la colección publicada por ellos en el ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona para uso de clases de bachillerato: *Morfofonética del humor; Sintaxis del suspense y la aventura; El taller de la novela; El alfar de la poesía; La fábrica de teatro;* y *Propuestas creativas para tres temas medievales.*